

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

numero 11 – 29 giugno 2015

Copyright © 2010 teCLa – Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

ISSN 2038-6133 – DOI: 10.4413/RIVISTA



teCLa

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica



Università degli Studi di Palermo

Scuola delle Scienze Umane e del Patrimonio Culturale

Dipartimento Culture e Società

Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 11 – 29 giugno 2015

Direttore responsabile: Giovanni La Barbera

Direttore scientifico: Simonetta La Barbera

Comitato Scientifico: Claire Barbillon, Franco Bernabei, Silvia Bordini, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Iacobini, César García Álvarez, Simonetta La Barbera, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Sophie Mouquin, Giuseppe Pucci, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal, Giuliana Tomasella

Redazione: Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, Nicoletta Di Bella, Roberta Priori, Valentina Di Fazio

Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini: Nicoletta Di Bella e Roberta Priori

ISSN: 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA

Copyright © 2010 teCLA

Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

www.unipa.it/tecla

© 2010 Università degli Studi di Palermo



teCLa

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 11 – 29 giugno 2015

4

MARIO ALBERTO PAVONE

Sulle tracce della pittura napoletana
in Croazia tra Sei e Settecento

39

DOMENICO GUARINO

Precisazioni sulla presenza di
Domenico Guarino nella penisola sorrentina

48

MICHELE BERTOLINI

La presenza della tradizione pittorica
italiana nei Salons di Diderot

65

LUCA VARGIU

Il metodo di Maria Accascina
e gli affreschi di Saccargia

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma della Legge 22 aprile 1941, n. 663. Gli articoli pubblicati impegnano unicamente la responsabilità degli autori. La proprietà letteraria è riservata alla rivista. I testi pubblicati non possono essere riprodotti senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. Gli autori debbono ottenere l'autorizzazione scritta per la riproduzione di qualsiasi materiale protetto da copyright. In riferimento al materiale iconografico fornito dagli autori a corredo dei testi, la Redazione si riserva il diritto di modificare, omettere o pubblicare le illustrazioni inviate. I lavori sono pubblicati gratuitamente. È possibile scaricare gli articoli in formato pdf dal sito web di "teCLa". È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotocopie, Legge 22 maggio 1993, n. 159.



SULLE TRACCE DELLA PITTURA NAPOLETANA IN CROAZIA TRA SEI E SETTECENTO

Mario Alberto Pavone

Due eventi significativi siglano, agli inizi del Seicento, i rapporti tra la produzione figurativa napoletana e la committenza dalmata. Il primo è il pagamento finale a Girolamo Imparato (8 agosto 1606) per una *Circoncisione* da parte di Nicolò Radulovich, il quale già nel 1603 aveva versato un acconto di cinquanta ducati attraverso il Banco del Monte di Pietà.¹ Il secondo è il pagamento di duecento ducati a favore di Michelangelo Merisi da Caravaggio (6 ottobre 1606) per una «Madonna con Bambino in braccio e cinta di un coro d'Angeli et di sotto San Domenico e San Francesco nel mezzo abbracciati insieme, dalla man dritta San Nicolò e dalla man manca San Vito»,² la cui consegna era prevista per la fine di dicembre. Un dipinto non ritrovato, ma alla cui iconografia è possibile

risalire in parte grazie alla tela di Tommaso Fasano, allievo del Giordano, che alla fine del secolo ripropose il tema dell'abbraccio tra i santi nella *Madonna del Rosario* per la chiesa di Santa Maria Donnaregina a Napoli:³ una soluzione che ha avuto seguito nella tela di un seguace del de Matteis, Domenico Guarino, per la chiesa madre di Laurenzana in Basilicata.

Nicolò Radulovich risulta pertanto figura cardine all'interno della rete di rapporti che legano i due pittori citati, pur di diverso orientamento artistico, alle richieste della committenza dalmata, soprattutto di area domenicana. Infatti, da una testimonianza riferita dal Prijatelj⁴ è stato possibile risalire anche ad un'altra tela, contraddistinta dal riferimento all'IHS, già sull'altare maggiore della chiesa dei padri domenicani di Ragusa, che risultava firmata dall'Imparato e datata 1606:⁵ un'opera commissionata nel 1605 dal nobile Michele Balabanni Sorgo di Ragusa, che era costata mille zecchini. La tela





T. Fasano, *Madonna del Rosario*. Napoli, Santa Maria Donnaregina

G. Imparato, *Circoncisione*. Napoli, Palazzo Zevallos

A. Vaccaro, *Intercessione della Vergine per le anime del Purgatorio*. Napoli, Santa Maria del Pianto

◆◆◆
rappresentante a Napoli della corte di Mantova al segretario di Vincenzo Gonzaga è emersa la conferma delle sue notevoli possibilità finanziarie, legate al possesso di tre navi e al commercio del sale e dell'olio.⁷

Nel 1604 il Radulovich acquistò il feudo di Polignano, acqui-

non ci è pervenuta in quanto, ridotta in brandelli dalle milizie di Napoleone e rimasta abbandonata nel soffitto del convento, non è stata più ritrovata. Quest'ultima commissione dovette avere certamente quale tramite il Radulovich, divenuto il principale riferimento, data la sua frequentazione dei maggiori protagonisti della pittura nell'area napoletana.

Nicolò, figlio di Francesco Radulovich ricco mercante e amatore di Lopud,⁶ si trasferì agli inizi degli anni ottanta del Cinquecento a Napoli, dove rimase fino alla morte nel 1608. Da una lettera del

sendo il titolo di marchese. A tale data risale l'inserimento dello stemma di famiglia all'interno del chiostro grande del complesso conventuale dei Minori Osservanti (divulgatori dell'IHS propagandato già dal Quattrocento da San Bernardino da Siena).⁸ La particolare circostanza che vede un dipinto dell'Imparato raffigurante il *Nome di Gesù*, già sull'altare della chiesa domenicana di Ragusa, e la commissione a Caravaggio di una tela che allude alla conciliazione tra l'ordine domenicano e quello francescano (dopo la lunga contrapposizione in merito al tema della Vergine Immacolata) sembra consentire l'ipotesi

A. De Bellis, *Giudizio di Salomone*. Caulonia, Arciconfraternita dell'Immacolata

A. De Bellis, *Madonna delle anime purganti*. Napoli, Santa Maria di Portosalvo



di un'azione promozionale svolta dal Radulovich a favore degli Osservanti, proprio nel giro di anni intorno al 1606. Rimane il problema della scelta stilistica, che se nel caso dell'Imparato poggia su una lunga consuetudine di rapporti con i pittori dell'area tardomanieristica durante il ventennio di presenza a Napoli (come è confermato anche dalla *Madonna di Costantinopoli* dell'Hovic),⁹ nel caso della tela del Caravaggio rivela una preferenza alternativa di indubbia modernità, tanto più che il suo esempio verrà seguito, a breve distanza di tempo, dai responsabili del Pio Monte della Misericordia.¹⁰ Pur senza aver la possibilità di recuperare elementi validi ad una lettura dell'opera dell'Imparato, celebrativa dell'IHS, la sua collocazione cronologica consente sia di porla in relazione alla citata *Circoncisione*, che con molta probabilità potrà essere identificata con la tela attualmente presso la Galleria di Palazzo Zevallos a Napoli,¹¹ sia con i dipinti realizzati nel medesimo giro di anni. Infatti l'opera viene a collocarsi da un lato con l'*Assunzione della Vergine* per il soffitto di Santa Maria la Nova (1603), l'*Allegoria dei Sacramenti* di Sant'Elia a Pianisi, la *Natività* dell'Annunziata di Piedimonte

Matese, l'*Immacolata* di San Raffaele a Vibo Valentia e dall'altro con la *Trinità terrestre* (San Giuseppe dei Ruffi), e con il *Martirio di San Pietro da Verona* (Napoli, chiesa di San Pietro Martire, 1607).¹²

Considerando gli esiti della *Circoncisione*, dove il pittore adotta un'insolita centralità che accomuna la struttura architettonica sullo sfondo e l'altare in primo piano con il Cristo bambino, memore di esiti del primo Cinquecento risalenti a Giovan Filippo Criscuolo, abbiamo un chiaro riscontro della produzione finale dell'artista, che consolida in una formula organica e compatta le precedenti

inclinazioni volte a conciliare le tendenze fiamminghe di Teodoro d'Errico con la «maniera tenera» del Barocchi, pur mantenendo viva



◆ ◆ ◆
A. De Bellis, *Trinità terrestre*, Lopud, chiesa della Madonna di Sunj



A. De Bellis, *Madonna in gloria con San Biagio e San Francesco d'Assisi*. Dubrovnik, Museo di San Domenico

A. De Bellis, *Riposo nella fuga in Egitto*. Londra, Whitfield Fine Art



del linguaggio, rivolte ad un incupimento delle forme (come il Forlì, il Santafede, il Curia e il Borghese),¹⁴ un interesse crescente o meglio una linea operativa si registra attraverso le nuove generazioni, a partire da

l'attenzione al risalto cromatico dei particolari decorativi.

Con il balzo conseguente alla successiva commissione al Caravaggio, appena giunto a Napoli¹³ e prontamente sostenuto dall'ambizio-

ne collezionistica del Radulovich, la scelta in direzione del "naturalismo" viene a porsi in linea con la svolta operata da parte di quel gruppo di pittori attivi a Napoli, che rimarranno segnati dal caravaggismo.

Se le figure maggiormente accreditate del panorama napoletano tenderanno a fronteggiare il fenomeno attraverso abili manipolazioni

Carlo Sellitto,¹⁵ Battistello e Vitale, che avranno influenza sulla formazione di Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro e del Ribera.

La lezione caravaggesca ebbe modo di incidere profondamente in ambito napoletano attraverso le esperienze che ne avevano decretato il successo a partire dal 1607: in un primo tempo con la tela raffigurante le *Sette Opere di Misericordia* per il Pio Monte della Misericordia, la *Salomè con la testa del Battista* (Madrid, Palazzo Reale) la *Crocifissione di Sant'Andrea* per il Viceré, conte di Benavente (Cleveland, Museum of Art), la *Flagellazione* per Tommaso De Franchis (poi trasferita in San Domenico Maggiore) e quella del Museo di Rouen, la *Madonna del Rosario* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), oltre che con le tre tele per la cappella Fenaroli (già in Sant'Anna dei Lombardi), la





M. Stanzione, *Assunzione della Vergine*. Raleigh, North Carolina Museum of Art

A. De Bellis, *Vergine in gloria*. Napoli, San Carlo alle Mortelle

C. Fracanzano, *Sant'Ignazio di Antiochia e Santa Bibiana*. Gravina, Chiesa del Purgatorio

inizi del secolo fonte imprescindibile di riferimento, al punto da sollecitare integrazioni persino in ambito tardomanieristico, venne considerata dalle generazioni successive quale formula da adeguare a più moderne istanze, sulla scorta delle nuove suggestioni prodotte a seguito della nuova ondata di

Resurrezione, il *San Giovanni Battista*, e il *San Francesco che riceve le stimmate*; e in un secondo momento, tra il 1609/10, con dipinti ancor più segnati da una cruda incisività, quali il *Davide e Golia* (Roma, Galleria Borghese) e il *Martirio di Sant'Orsola* (Napoli, Palazzo Zevallos).

Riguardo poi alla continuità dei rapporti dei pittori napoletani va considerata anche la funzione avuta dal console raguseo a Napoli, Vincenzo Bune (anch'egli nativo di Lopud e appartenente al ceto mercantile come i Radulovich), la cui presenza nella capitale del Vicereame è documentata dal 1607 al 1612.¹⁶ La memoria caravaggesca, ritenuta agli

pittori fiamminghi giunti in Italia (Rubens, Van Dyck).

Un caso emblematico è rappresentato da Antonio De Bellis, che il De Dominici colloca tra i discepoli dello Stanzione, segnalando la forte suggestione esercitata su di lui da un dipinto del Guercino, noto a Napoli (*Resurrezione di Lazzaro*, Parigi, Louvre):¹⁷ «unendo il dolce colorito di Massimo, al forte del Guercino, ed imitando il gran chiaroscuro di quello, ne compose la sua maniera, la quale è robusta, e bene intesa di lumi, e d'ombre».¹⁸ Il pittore, la cui attività si colloca tra la metà degli anni trenta e la seconda metà degli anni cinquanta,



C. Fracanzano, *Madonna del Rosario*.
Dubrovnik, Museo di San Domenico

◆ ◆ ◆
con un percorso che si svolge in stretto parallelo con quello di Bernardo Cavallino, è riemerso di recente all'attenzione degli studi, consentendo di approfondire il rapporto sviluppato con il Ribera, il Maestro degli Annunci ai pastori e soprattutto con Francesco Guarini da Solofra. Tali riferimenti andranno integrati anche in relazione alle opere di

Giovanni Ricca¹⁹ e di Andrea Vaccaro, come risulta dal confronto con la tela di quest'ultimo realizzata per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Pianto (1660),²⁰ che consente uno stringente confronto con la *Madonna del Rosario* di Santa Maria di Portosalvo del De Bellis,²¹ per la parte relativa al gruppo di anime del Purgatorio. Nel suo percorso artistico il De Bellis, dopo aver messo a frutto la formazione naturalistica, nutrita anche di riferimenti a Battistello Caracciolo, specie per i sondaggi condotti in penombra e allusivi

alla profondità spaziale, ebbe modo di testimoniare l'adesione alle scelte del Cavallino, non disgiunte dai riferimenti al Grechetto, come risulta evidente dal *Ritrovamento di Mosè* (Londra, National Gallery), dalla coppia di dipinti di collezione d'Avalos (Napoli, Museo di Capodimonte)²² e dalla serie di tele, ora in collezione privata, con tematiche relative al Vecchio Testamento (*Mosè fa scaturire l'acqua*,²³ *Ebbrezza di Noè*,²⁴ *Lot e le figlie*,²⁵ *Trionfo di Davide*,²⁶ *Sansone e Dalila*²⁷), ad episodi della vita di Cristo (*Riposo durante la fuga in Egitto*,²⁸ *Cristo e la Samaritana*,²⁹ il *Buon Samaritano*³⁰) e dei Santi (*San Giovanni Evangelista*,³¹ *Santa Caterina d'Alessandria*,³² *Santa Dorotea*³³), oltre che a soggetti mitologici (*Apollo e Marsia*³⁴).

La presenza nel territorio di Ragusa di due opere siglate dal pittore (ADB) ha consentito di estendere il raggio della sua attività, anche se va supposto che il pittore abbia inviato da Napoli ambedue le

tele, probabilmente in tempi diversi. La *Trinità terrestre* per la chiesa della Madonna di Sunj nell'isola di Lopud,



◆ ◆ ◆
A. De Bellis, *Ebbrezza di Noè*.
Houston, The Museum of Fine Arts

rivela una disciplina formale che rimanda allo Stanzione, anche se con approfondimenti sul Ribera, dato che gli effetti cromatici appaiano potenziati, anche a seguito di contatti con Onofrio Palumbo, manifesti anche nel taglio trasversale delle nubi. Nella parte superiore le virtuosistiche pose degli angeli, estratte dalla tradizione tardomanieristica al pari dei cangiantismi delle vesti, circondano l'apparizione del Padre Eterno, fortemente siglato da una impronta naturalistica. Il dipinto si pone pertanto in linea di continuità con le esperienze maturate in occasione del ciclo di San Carlo alle Mortelle (restituito agli anni della sua prima attività)³⁵ e con le tele realizzate, tra gli anni trenta e quaranta, per committenti privati: *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* (Budapest Museo),³⁶ *Giudizio di Salomone* presso l'Arciconfraternita



◆ ◆ ◆
C. Fracanzano, *Santa Lucia*.
Collezione privata

dell'Immacolata (Caulonia),³⁷ *Sansone e Dalila*,³⁸ *Martirio di San Lorenzo*,³⁹ *San Sebastiano curato da Sant'Irene*⁴⁰ e *Cristo deriso*.⁴¹

La *Trinità terrestre*, dove il Cristo bambino presenta le medesime caratteristiche della figura sulla sinistra nell'*Ebbrezza di Noè* di collezione privata,⁴² consente di verificare dichiarate aperture verso il Guarini, dalla struttura del pannello all'elaborazione delle tipologie sottoposte ad un radicale rinnovamento, dove serpeggia una tensione che ricorda le espressioni dei personaggi di Giovan Battista Spinelli, proprio

per la caratteristica connotazione dello sguardo, piuttosto torvo. La posa della Vergine, pur invertita, va considerata in relazione al *Riposo nella fuga in Egitto* di collezione privata,⁴³ dove risulta caratterizzante anche la disposizione della mano sinistra in funzione indicativa. Nei due dipinti risulta invece diversa la sensibilità



◆ ◆ ◆
G. Preti, *Sant'Antonio Abate con i Santi Tommaso e Antonino*. Dubrovnik, Museo di San Domenico

materica, che nel *Riposo* appare spinta a sollecitazioni di stampo rubensiano e nell'esemplare di Lopud è equilibrata verso un discorso unitario, al cui interno viene recuperata anche la tintura d'ombra che investe il San Giuseppe, sondato profondamente fin nei solchi oculari.

Nella *Madonna in gloria con i Santi Biagio e Francesco d'Assisi* del Museo di San Domenico a Dubrovnik il De Bellis recupera, nella zona superiore, la figura dell'*Assunta* dello Stanzione (Raleigh, North Carolina, Museum of Art) e si richiama ancora una volta al Guarini per la definizione del volto e per la disposizione semicircolare degli angeli tra le

nubi. Dal punto di vista tipologico la Vergine ricalca inoltre il modello utilizzato dall'artista nella *Sant'Agata visitata in carcere da San Pietro* di collezione privata,⁴⁴ ma anche nella *Vergine in gloria* di San Carlo alle Mortelle.⁴⁵ L'accentuato impreziosimento della dalmatica di San Biagio, unitamente al tenero impasto che definisce il volto, consente di cogliere affinità con il Sant'Ignazio di Antiochia della tela del *Nome di Gesù* di Cesare Fracanzano (1646) per la cappella eponima nella chiesa del Gesù a Gravina in Puglia.⁴⁶ Così la circolazione luminosa che coinvolge il capo testimonia un crescente orientamento pittorricistico

dell'artista, consentendo di collegare l'opera al *Sacrificio di Noè* (Houston, The Museum of Fine Arts),⁴⁷ anche per i riferimenti tipologici al patriarca biblico, oltre che al protagonista del *Buon Samaritano* (collezione privata).⁴⁸ L'intensa lumeggiatura che attraversa il volto del San Francesco consente un idoneo confronto



G. Preti, *San Martino*. Taverna, San Martino

A. Vaccaro, *Visione di San Giovanni evangelista*. Dubrovnik, chiesa del Carmine

A. Vaccaro, *Paradiso*. Dubrovnik, chiesa di Ognissanti





A. Vaccaro, *Paradiso*. Collezione privata.

con la figura in piedi con barba della citata *Ebbrezza di Noè*.⁴⁹

La questione della datazione dell'opera al periodo tra la fine del 1657 e gli inizi 1658, che contraddirebbe quanto asserito dal De Dominici circa la sua scomparsa a causa della peste del 1656,⁵⁰ può

essere a mio giudizio risolta considerando la possibilità di un inserimento della veduta della città sullo sfondo in una fase successiva alla realizzazione del dipinto. Pertanto le pur valide osservazioni in merito ai particolari topografici relativi ai bastioni di San Salvatore (1647-1658) e di Santo Stefano (1658-1660)⁵¹ rafforzano l'ipotesi dell'intervento di un «vedutista», che attraverso l'inserimento dello spazio relativo alla città ebbe modo di collegare la veduta di Ragusa alla protezione dei due santi raffigurati.

Unica certezza rimane quella dell'incarico al pittore in una fase in cui era ritenuto ormai affermato, dal momento che sempre la

committenza dalmata aveva rivolto attenzione a figure di pittori già consolidate e non ad esordienti.

Al pittore pugliese Cesare Fracanzano (Bisceglie 1605 – Barletta 1652 ca.)⁵² spetta una tela raffigurante la *Madonna del Rosario*, già nella chiesa del Rosario a Dubrovnik e ora nel Museo Domenicano. Molto probabilmente l'opera venne realizzata a Napoli, in una delle fasi in cui è segnalata la presenza del pittore in città, che dalle indicazioni delle fonti e dei documenti può essere fissata tra 1622 e il 1633 e poi dal 1639



al 1646. In questa seconda tappa maturano scelte che rientrano nei criteri adottati dall'artista attraverso la rielaborazione di componenti di intenerimento materico e di adesione al pittoricismo fiammingo. Inoltre il risalto delle forme sullo sfondo dorato, in basso allusivo al paesaggio, trova un parallelo sia nella tela del Museo Diocesano di Bisceglie (*Padre Eterno con*

F. de Maria, *Madonna con Bambino e Santi*. Dubrovnik, chiesa di San Domenico



F. de Maria, *Madonna e Santi*. Dubrovnik, chiesa di San Domenico

F. De Maria, *Estasi di san Tommaso*. Napoli, Santa Maria della Libera

F. De Maria, *Morte di san Tommaso*. Napoli, Santa Maria della Libera



confermata anche dall'adozione dei morbidi panneggi desunti dallo Stanzione, attraverso il quale aveva inteso riequilibrare l'originaria formazione, avvenuta presso il Ribera, insieme

i Santi Fortunato e Francesco), che nell'affresco della lamia del coro della chiesa napoletana di Santa Maria della Sapienza (*Gloria della*

Vergine) e nella tela con l'*Assunta* dell'Eremo dei Camaldoli.⁵³

Un'estrema semplificazione formale, unita ad una originale simmetria, sigla l'esito della tela con la *Madonna del Rosario*, in cui il pittore recupera la struttura di base dalla tradizione tardomanieristica napoletana, vivacizzandola con le torsioni dei biondi putti in sospensione nella parte alta secondo principi inventivi tipici del Curia e dell'Imparato. Proprio la loro tipologia, così frequentemente utilizzata dall'artista, consente di confermare l'ipotesi attributiva,⁵⁴

al fratello Francesco.⁵⁵ La recente acquisizione al catalogo dell'artista della *Santa Lucia*,⁵⁶ di collezione privata, ha permesso inoltre di individuare tangenze sia con l'operato del Guarini e di Antonio De Bellis, oltre che di Bernardo Cavallino, al quale rimanda per l'estrema sensibilizzazione materica, per il trasporto estatico affidato ad una sottile diluizione cromatica che attraversa il capo e per la particolare stesura delle dita allungate.

Se il volo degli angeli rimanda alla *Natività* del Duomo di Pozzuoli (la cui fortuna iconografica è possibile registrare attraverso l'esemplare della Galleria Strossmayer di Zagabria, cm 220,6 × 164,5),⁵⁷ ulteriori elementi di convalida si individuano nella tersa cromia dei santi domenicani in primo piano e nella calda atmosfera che accoglie



la Vergine sulle nubi, tipologicamente affine alle figure femminili utilizzate dall'artista, il quale «tolse per moglie una Giovane di onorato parentado...dalla quale, che bellissima era formata, egli solea prendere le idee de' suoi naturali, e massimamente de' volti, e del dolce girar d'occhi, avendo in mente... d'imitare in ciò l'idee bellissime di Guido Reni...». ⁵⁸

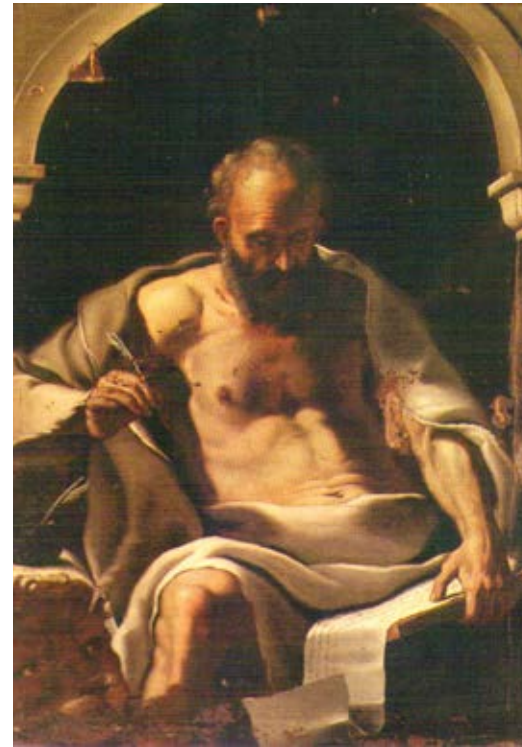
A Gregorio Preti (Taverna 1603 – Roma 1672), fratello del più noto Mattia, andrà restituito il dipinto del Museo del Convento domenicano di Dubrovnik, ⁵⁹ che nella parte superiore raffigura le Sante Orsola



e Agata, siglate da modalità compositive di stampo tardomanierista, al punto da lasciare spazio all'ipotesi che si possa trattare di un dipinto eseguito a due mani. Nella zona inferiore sono presenti in successione i Santi Tommaso, Antonio Abate e Antonino Pierozzi da Firenze, ⁶⁰ che ha tra le



Ignoto napoletano (seconda metà XVII sec.),
San Francesco di Paola. Dubrovnik, Museo



M. Preti, *San Marco*. Dubrovnik, chiesa del Carmine



mani la città di Cortona. Il riferimento alla protezione offerta dal santo alla città, nella quale era stato novizio prima di ricevere il sacerdozio e poi priore dal 1418 al 1421, consente di avanzare l'ipotesi che l'opera fosse presente a Cortona e in particolare nella chiesa di Sant'Antonio Abate, data la

centralità di tale santo all'interno di tale composizione. ⁶¹ Alla luminosità della scena superiore si contrappone una cupa atmosfera in basso, che caratterizza le espressioni dei volti e le tinte dei panneggi secondo un metro compositivo che il Preti aveva appreso a Roma fin dagli anni della frequentazione dei primi seguaci di Caravaggio. Gli sguardi dei santi Antonio e Antonino sono rivolti verso l'alto, dove è stata inserita un'icona bizantina, che da un'iscrizione risulta del pittore italo-cretese Donato Bizamano (seconda metà XVI secolo).

Il Preti, documentato a Roma dal 1624, ⁶² ha un percorso articolato,



M. Preti, *Evangelisti*. Palermo, Palazzo Abatellis



che lo porta ad assecondare le principali tendenze sviluppatesi in ambito romano con un'iniziale propensione verso il caravaggismo, dal quale ricava il gusto per i forti contrasti chiaroscurali con riferimenti anche alle esperienze romane dello Stanzione. Il declino della matrice caravaggesca, successivo alla scomparsa del Manfredi e al trasferimento del Saraceni e di Orazio Gentileschi, apre la strada all'apprezzamento degli esiti del Guercino e del classicismo bolognese. Proprio attraverso l'integrazione di tali linee di tendenza, con

gli apporti del Vouet e del Valentin il linguaggio del Preti assumerà una sua connotazione, alla quale poi il modello sviluppato dal fratello Mattia fornirà la chiave per un approdo ad una più moderna codificazione.⁶³ Per le raffigurazioni dei due domenicani risultano essenziali i confronti con il *San Giacinto* del Museo Civico di Taverna, ma soprattutto con le due tele di collezione privata a Catanzaro (già presso la famiglia Poerio): *San Tommaso* e *Santa Caterina da Siena*.⁶⁴ La serrata disciplina formale che caratterizza le figure dei santi laterali induce a considerare il netto mutamento di rotta rispetto alle esperienze iniziali e il richiamo ad un classicismo austero, che lo pose in netta contrapposizione al fratello, che lasciò la comune bottega nel 1652.⁶⁵ Anche tipologicamente i volti dei santi rimandano a tratti fisiognomici di alcuni dei santi del Preti, verificabili attraverso la serie a mezzo busto della chiesa dell'Assunta di Nepi. La presenza di Sant'Antonio Abate su un fondo scuro richiama quella del Cristo nella *Cena in Emmaus* di collezione privata,⁶⁶ per la quale è stata proposta una datazione 1635–1640. Se l'ampio sviluppo del manto sovrapposto al saio rimanda all'articolazione delle vesti del Sant'Antonio della tela di San Rocco a Ripetta a Roma (1663 ca.), la testa del santo, connotata da una folta barba, richiama gli esemplari del Preti adottati in composizioni quali il San Nicola della Madonna della Purity (Taverna, chiesa di San Domenico) o il *San Martino* della pala della chiesa eponima di Taverna, come il sacerdote dello *Sposalizio della Vergine* (Grosio, chiesa di San Giuseppe).⁶⁷





M. Preti, *San Marco Evangelista*. Cosenza, Pinacoteca di Palazzo Arnone

F. Solimena, *Allegoria del Tempo*. Dubrovnik, Palazzo dei Rettori

F. Solimena, *Allegoria delle quattro parti del Mondo*. Bloomington, Indiana Museum

◆ ◆ ◆

Due importanti tele di Andrea Vaccaro (1604–1670) sono attualmente a Dubrovnik, entrambe legate al tema della incoronazione della Vergine, ma svolte in relazione alla *Visione di San Giovanni Evangelista*, per la chiesa del Carmine e al *Paradiso*

Nella tela del Preti l'adeguamento ad un processo formale di rigorosa impronta accademica, se comprova l'assidua partecipazione del pittore all'Accademia di San Luca e dei Virtuosi del Pantheon, testimonia anche come, a seguito della presenza di Mattia a Napoli, Gregorio avesse avuto modo di conoscere modelli alternativi all'ambiente romano e piuttosto prossimi alla linea Vaccaro-De Maria.

Di ambedue i pittori sono presenti in terra dalmata alcuni dipinti che comprovano l'affermazione di tali artisti al di fuori dell'area meridionale e con riferimento ai principali ordini religiosi che avevano trovato diffusione nel territorio dalmata.

per la chiesa di Ognissanti.⁶⁸ Ambedue trovano collocazione nell'ultimo periodo di attività dell'artista, quando l'artista sottopose le proprie scelte a maggiore rigore, avendo ormai da tempo lasciato alle spalle le esperienze giovanili, inizialmente spinte all'imitazione degli esempi napoletani del Caravaggio: «...ben tosto si scostò da quella maniera tutta oscura, e perduta fra l'ombra, e si avanzò nell'equilibrio giusto dell'altra rilevata nel chiaro, e ricercata con la luce del bello, con la perfezion delle parti, e colla intelligenza del tutto».⁶⁹ La prima delle due tele trova un riferimento nel testamento della nobildonna Maria Resti del 1669, anche se dovette giungere



In alto:
M. Pagano, *Sacrificio di Isacco*. Collezione privata

Sopra:
M. Pagano, *Agar e l'angelo*. Collezione privata

a Dubrovnik prima del terremoto del 1667. Dai risultati del restauro⁷⁰ è emerso un luminoso cromatismo che valorizza il metro disegnativo adottato dall'artista, oltre che il solenne andamento dei panni che rivestono i protagonisti. La linea operativa del Vaccaro testimonia un ancor vivo interesse per le soluzioni adottate dagli artisti verso i quali venne orientandosi tra gli anni quaranta e cinquanta (Cavallino, De Bellis), consentendo una collocazione cronologica agli inizi degli anni sessanta, in parallelo con le tele di Santa Maria del Pianto (1660) e di Santa Maria dei Miracoli (1661), della quale è stato reso noto il bozzetto preparatorio.⁷¹ Il profilo del Cristo rimanda alla tela raffigurante le *Stimate di Santa Caterina da Siena* di Santa Maria della Sanità (1659), mentre la figura del Padre Eterno presenta notevoli punti di affinità con quella della citata tela di Santa Maria dei Miracoli.

Nel suo insieme il gruppo della Trinità, che accoglie la Vergine portata in volo dagli angeli, se ha un precedente in quello della tela di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli,⁷² fortemente legato a schemi tardomanieristici che inducono pertanto ad anticiparne la datazione, trova un possibile riferimento in una tela di collezione privata, resa nota di recente.⁷³

Con la fondazione a Napoli della Corporazione dei pittori napoletani, intitolata ai santi Anna e Luca su indicazione dei padri gesuiti che avevano promosso tale iniziativa, Vaccaro in qualità di primo prefetto (1664–66) ebbe modo di estendere alle nuove generazioni

i principi compositivi di stampo accademico, orientati verso il definitivo superamento del linguaggio naturalistico e a contenere la diluizione materica divulgata dai pittori barocchi. Nel medesimo tempo in cui realizzava il quadro celebrativo dei santi protettori della Congregazione (Napoli, Museo Diocesano, 1666)⁷⁴ approdava ad una formula chiaroscurale volta ad introdurre un addensamento di ombre, fortemente invasivo, in relazione agli sfondi. Tale connotazione caratterizza il bozzetto con il *Paradiso* (cm 76,2 × 62,5),⁷⁵ che è stato giustamente messo in relazione alla tela di Ognissanti.⁷⁶ Dal confronto tra i due risultati emerge una complessiva rispondenza tra le parti, salvo l'orientamento del volto della Vergine in alto e del San Michele in basso a sinistra. La sintesi prodotta in occasione di tale commissione testimonia in primo luogo l'influsso dei modelli delle cupole decorate a Napoli tra il primo e il secondo Seicento, oltre ad una volontà di ridurre a sistema tale processo compositivo secondo un ordine e una regolarità non perseguiti fino ad allora dai pittori barocchi.

Su posizioni non lontane dagli orientamenti classicisti del maturo Andrea Vaccaro si colloca il napoletano Francesco de Maria (1623/26–1690): un artista dalla formazione controversa, avvenuta secondo Pietro Andrea Andreini in ambito familiare,⁷⁷ mentre per il De Dominicis nella bottega napoletana del Domenichino (1581–1641) negli anni in cui affrescava la cappella del Tesoro di San Gennaro (1630–1641).⁷⁸ Dopo un soggiorno a Roma (1650 circa) l'artista fece ritorno a Napoli, dove esordì nel 1656 con uno stile legato in parte al rigore disegnativo



M. Pagano, *Leda e il cigno*. Napoli, collezione privata

del maestro emiliano e in parte alla macchia chiaroscurale del Preti, la cui influenza caratterizzerà interamente la produzione degli anni Cinquanta.⁷⁹ Tra i suoi primi lavori vengono ricordati dalle fonti due grandi teloni con il *Martirio di San Lorenzo* e l'*Elemosina di San Lorenzo* per San Lorenzo Maggiore, documentati

rispettivamente al 1656 e al 1658,⁸⁰ ai quali seguirono le due tele con *Cristo* e la *Vergine* per la cappella di Sant'Antonio da Padova della stessa chiesa.⁸¹ La sintesi prodotta dal de Maria tra classicismo emiliano e barocco pretiano, manifesta negli esiti delle tele di San Giuseppe a Pontecorvo (*Crocifissione*, *Visione di Santa Teresa d'Avila*), realizzate nel 1660,⁸² trova continuità nella *Visitazione* e nel *Riposo nella fuga in Egitto* per Santa Maria la Nova (1661–1662), nei *Santi Pietro e Paolo* di Santa Maria di Monteverginella (1667 ca.), testimoniando una formula

stilistica adottata in contrapposizione alla produzione del Beinaschi, che aveva proposto a Napoli una soluzione volta a saldare insieme gli esempi del Guercino e di Giacinto Brandi. Il consenso conseguito dall'artista è registrato negli inventari dei collezionisti, tra i quali John Cecil, conte di Exeter, il duca di Calabritto, il duca di Frisa (agente del granduca di Toscana), i principi di Frasso e di Belvedere, oltre che Cesare Michelangelo d'Avalos, marchese di Pescara e di Vasto.⁸³ Annotato dalle fonti come virtuoso disegnatore e ritrattista,⁸⁴ de Maria insieme al Vaccaro e a Giacomo Farelli (1624–1713) costituì nella Napoli del secondo Seicento una concreta alternativa alle libertà barocche di Luca Giordano (1634–1705), divenendo il depositario del metro classicista, grazie alla costante presenza nella Corporazione dei pittori napoletani dove, a detta di De Dominici, era solito impartire lezioni di anatomia agli artisti più giovani.⁸⁵



◆ ◆ ◆
S. Cirillo, *Mosè e il serpente di bronzo*.
Dubrovnik, Palazzo dei rettori

Alla fine degli anni settanta trova idonea collocazione la pala della chiesa di San Domenico a Dubrovnik,⁸⁶ raffigurante la *Madonna col Bambino e i Santi Pietro, Simone, Francesca Romana, Caterina da Siena e Pio V*, siglata con il riferimento al titolo di accademico romano, che consente di considerarla successiva al suo ingresso nell'Accademia di San Luca e nella Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (1676). L'impronta devozionale del quadro è sottolineata dalla ripresa della *Vergine col Bambino e Santi* di Domenichino (1626–27, Roma, chiesa



di San Lorenzo in Miranda), da cui deriva l'impianto piramidale di matrice classicista, al cui interno è stato ipotizzato un successivo inserimento della figura di San Tommaso d'Aquino.⁸⁷ La disciplina formale che regola la struttura e l'inserimento dei santi segna anche la divisione dell'opera su due piani, consentendo, per il gruppo della Vergine con il Bambino, riscontri tipologici che rimandano alla

◆ ◆ ◆
S. Cirillo, *Mosè e il serpente di bronzo*.
Napoli, Santa Maria Donnaregina



Da sinistra:

S. Cirillo, *Mosè fa scaturire acqua dalla roccia*. Dubrovnik, Palazzo dei Rettori

G. B. De Mari, *Abramo e gli angeli*. Dubrovnik, Palazzo dei Rettori

De Mari, *Abramo e gli angeli*. Mercogliano, Palazzo Abbaziale di Loreto



Trinità terrestre del convento dei Cappuccini di Nola, oltre che alla *Sacra famiglia* di San Giuseppe a Chiaia.

Nella stessa chiesa domenicana di Dubrovnik si conserva anche un altro dipinto, riferibile al de Maria,⁸⁸ sebbene in passato sia stata avanzata l'ipotesi di una attribuzione a Giuseppe Castellano (1660 ca.–1725).⁸⁹ La tela, raffigurante la *Vergine tra i Santi Andrea, Anna, Margherita di Savoia, Caterina da Siena, Antonino, Raimondo di Penafort e Giacinto*, richiama quella di Carlo Maratta (1625–1713) della cappella Altieri della

basilica domenicana di Santa Maria sopra Minerva a Roma, raffigurante *San Pietro che presenta alla Madonna i cinque beati canonizzati da papa Clemente X* (1672).

La figura della Madonna, con lo sguardo rivolto verso l'alto e le braccia incrociate sul petto, trova un parallelo in quella della *Deposizione* di sant'Agostino degli Scalzi a Napoli, la cui convincente attribuzione al de Maria⁹⁰ consente di verificare la continuità di un metro operativo rivolto ad offuscare attraverso il chiaroscuro le valenze cromatiche. Anche le figure delle domenicane con il capo rivolto verso il basso trovano punti di affinità con figure del de Maria, dalla *Sant'Anna* dei Girolamini alla



Santa Teresa d'Avila della chiesa di San Giuseppe a Pontecorvo. Rispetto all'altra tela, che appare maggiormente vicina alle scelte del Farelli, la seconda tela appare rivolta al recupero delle modalità del Vaccaro, percepibili nella tipologia della Madonna, sebbene fortemente sottoposta a restauro, e nell'ampio manto che la avvolge. Un medesimo impasto cromatico rende possibile



l'estensione al de Maria delle due tele con tematiche domenicane, di Santa Maria della Libera a Napoli, la *Visione* e la *Morte di San Tommaso*,⁹¹ i cui caratteri compositivi offrono ulteriori conferme sia per l'attribuzione della seconda tela realizzata per i domenicani di Dubrovnik, sia per la ricostruzione del percorso artistico del pittore, finora vincolato a principi rigorosamente disegnativi.



Sempre alla seconda metà del Seicento, va riferito il *San Francesco di Paola* di Dubrovnik, dove la ripresa dei caratteri ribere-schi nel volto si placa nella stesura delle morbide e ampie pieghe del saio, che coprono l'intera composizione e consentono proprio per tale abbina-mento un valido confronto sia con opere di Francesco



F. De Mura, *Madonna con Bambino e santi benedettini*. Dubrovnik, chiesa del Gesù

J. Cestaro (?), *San Biagio*. Dubrovnik, Palazzo dei Rettori



Fracanzano, quali con il *San Benedetto* di San Gregorio Armeno e il *San Paolo eremita* della chiesa di Sant'Onofrio dei Vecchi a Napoli, sia con la produzione matura di Angelo



J. Cestaro, *Madonna del Carmine e Santi*. Dubrovnik

Solimena e con quella giovanile del figlio Francesco, soprattutto in merito alla ripresa dei modi del Lanfranco.

Le due serie di *Evangelisti* delle chiese del Carmine e di San Biagio di Dubrovnik,⁹² riferibili all'ambito di Mattia Preti (1613–1699), testimoniano la fortuna iconografica delle singole rappresentazioni degli Evangelisti, disgiunte dal modello unitario che il Preti aveva formulato nell'esemplare dei *Quattro Evangelisti* del Museo di Palazzo Abatellis a Palermo, ricordato dal De Dominici nella collezione napoletana di Antonio Caputo «degnissimo Presidente della Summaria»,⁹³ che pertanto viene a collocarsi negli anni della sosta del pittore a Napoli, tra il 1653 e il 1659. La circolazione di singole figure di *Evangelisti* rappresentate su tela viene segnalata negli inventari a partire dalla prima metà del Seicento, anche in territorio veneto, in riferimento ai principali artisti dell'area napoletana. Un significativo precedente della serie degli *Evangelisti*, raffigurati secondo moduli individuali, va

individuato nel *San Luca* della Pinacoteca del Castello Ursino di Catania, già a Messina nella collezione del Principe Don Antonio Ruffo,⁹⁴ che lo aveva acquistato nel 1669. La nuova serie ideata dal Preti vede l'introduzione di una cornice architettonica culminante in un arco a tutto sesto, che interviene a chiudere lo spazio e a ridurre l'espansione della figura sui lati. Tale codificazione allude al processo accademico che intervenne a segnare il definitivo distacco del Preti non solo dalle trascorse esperienze caravaggesche, ma soprattutto dai rimandi alle ombrose atmosfere del Guercino. A tale fase appartiene il *San Marco* della Pinacoteca di Palazzo Arnone a Cosenza, che rappresenta l'anello di congiunzione non solo con le serie di *Evangelisti* attualmente presenti in Dalmazia, ma anche con la serie di copie che costituirono il bottino del cavaliere Andrea Marciano, come risulta dal suo inventario del 1696.⁹⁵ Partendo dal confronto del *San Marco* di Cosenza con gli esemplari del Carmine e di San Biagio (opportunamente

J. Cestaro, *Cleopatra*. Napoli, Museo di Capodimonte



restaurati di recente insieme agli altri *Evangelisti* delle rispettive serie), oltre che con gli esemplari di collezione privata a Malta,⁹⁶ risulta che l'intensità del bagliore luministico e la gamma argentea vengono ridotte in formule, lasciando ipotizzare una sequenza di repliche svolte da allievi del pittore attivi a Malta, come è confermato anche dalla presenza in collezione privata a Padova del *San Giovanni Evangelista* e del *San Luca* (già a Monaco).⁹⁷

Va poi considerato che ai fini della datazione il *San Marco* risulta in linea con la produzione del Preti degli anni ottanta, come risulta dal confronto con le tele della Cattedrale di Mdina, dal *Martirio di San Pietro*, alla *Guarigione del padre di San Publio*, dove sullo sfondo compare il medesimo arco utilizzato dall'artista nella citata serie degli *Evangelisti*.



Passando a considerare il panorama pittorico del Settecento napoletano in Croazia, va assegnata alla fase tarda dell'attività di Francesco Solimena (1657–1747) l'*Allegoria del Tempo* del Museo di Dubrovnik, che costituisce il bozzetto per una composizione non identificata, che doveva decorare la volta di un palazzo nobiliare napoletano. Ad un primo sguardo l'opera potrebbe sembrare un ulteriore bozzetto del dipinto raffigurante le *Quattro parti del Mondo* (Bloomington, Indiana Museum),⁹⁸ che venne realizzato per la volta del Gabinetto annesso alla Camera da letto del Palazzo Reale di Napoli, in occasione delle nozze di Carlo di Borbone con Maria Amalia di Sassonia, figlia del re di Polonia (1738). Di tale dipinto era stato reso noto un bozzetto preparatorio (Parigi, collezione Ergmann), i cui caratteri di forte impianto chiaroscurale, sull'esempio del Preti, trovano un efficace parallelo nel dipinto ora a Dubrovnik. In effetti, anche se in quest'ultima tela sono presenti molte delle figure dell'*Allegoria delle quattro parti mondo*, secondo una prassi ripetitiva che sigla non solo l'operato dell'ultimo Solimena, ma soprattutto quello dei suoi ultimi allievi (come lo stesso nipote Orazio), il soggetto del dipinto è molto diverso. Nella parte alta il Padre Tempo domina la composizione, assiso tra le nubi e la sfera terrestre, mentre una figura femminile, attraversando l'uroboro (cerchio simbolico con il serpente che si morde la coda) gli porge la corona. Sul lato sinistro alla figura di Apollo, col cui carro simboleggia il sole nascente, corrisponde in basso quella della Notte, contraddistinta dalla civetta.



Le due figure femminili sulla destra, che costituiscono una netta riproposta di immagini prodotte per la composizione allegorica di Palazzo Reale (in riferimento all'Europa nella parte alta e all'Asia nella parte bassa), alludono alla Magnanimità (affiancata dai simboli della corona regale e della tiara pontificia) e probabilmente alla Storia, data la presenza del libro aperto.

Proprio la stretta correlazione con le citate tele con l'*Allegoria delle parti del mondo* induce a collocare l'opera nell'ultimo decennio di attività dell'artista, che fu caratterizzato da una ripresa di tonalità tenebristiche e di accentuato risalto cromatico delle vesti.

Due nuove tele, raffiguranti il *Sacrificio di Isacco* e *Agar e l'angelo*, intervengono ad ampliare il catalogo della produzione del pittore Michele Pagano (1697–1750 ca.), il quale, inizialmente avviato al disegno nella scuola di Raimondo de Dominici, divenne paesaggista seguendo gli insegnamenti di Bernardo De Dominici, che gli consentì di entrare in contatto con il circolo letterario di Aurora Sanseverino, duchessa di Laurenzano: «istruendolo ne' precetti prospettici, e del punto orizzontale dell'occhio: come ancora dell'ore del giorno, nelle quali devono dipingersi i paesi e gli accidenti che portan seco. A persuasione poi di Gaetano Martoriello lasciò Michele di seguire il Dominici, e si pose ad imitare i belli Sassi, e 'l vago colore del Martoriello; ma perché aveva fatto molto studio ne' lontani del Beich».⁹⁹

I suoi moduli compositivi, legati al razionalismo dell'*Arcadia*, rivelano come, all'inizio degli anni '20, il pittore superasse i riferimenti

alle composizioni di Salvator Rosa per approdare ad una visione della natura di forte effetto scenografico, facendo leva su elementi nodali, quali gli alberi secolari intrecciati e architetture in rovina.

La data 1728 che segna i due ovali con *Diana e Atteone* e *Leda e il cigno*, di collezione privata,¹⁰⁰ risulta indicativa anche per le due tele con soggetto biblico, che testimoniano la sua intensa collabora-

zione con pittori di figura, ai quali veniva riservata la parte centrale del dipinto. L'intervento di un medesimo artista nei due dipinti risulta evidente dal completamento dell'opera attraverso l'inserimento di un gruppo di figure che rivelano un linguaggio del tutto autonomo rispetto a quello del Pagano.

La sensibilità manifestata attraverso la riproposta degli elementi naturali del



G. Diano, *Madonna del Carmine*. Venafro, Annunziata



G. Diano, *Davide e Abigail*. Dubrovnik, Palazzo dei Rettori



paesaggio gli consentì di fissare i termini di una visione chiara e armoniosa, rivolta ad eliminare ogni asperità,¹⁰¹ che costituì il punto di forza della sua affermazione: «Per la qual cosa ebbe molte richieste de' suoi paesi, così da nobili persone, che da' Civili, ornando con essi Stanze, Gabbinetti, Gallerie, e Casini con sommo diletto di coloro, che possedeano i suoi dipinti, veggendo in quelli amena, verde macchia, bel frondeggio, bei siti, arie lucide, e nuvole ben dipinte, e toccate con maestria. I siti ottimamente imitati dal vero, e degradanti con

belle tinte, e supplendo col suo naturale focoso nell'inventare i gran massi principali a' suoi quadri, si rese compiuto in tutto il restante che rende perfetto il Paesare...la bellezza de' suoi paesi ha sommamente invaghito il nostro celebre Francesco Solimena, e tanto che quattro ne comperò, venuti da Germania».¹⁰² Un apprezzamento che si registra, nel primo Novecento, nel giudizio di Sergio Ortolani: «...miniato di fronde, sensibile di passaggi verso lo sfondo, tenero e fresco di tinte, agile nelle minute figurine, elegante nei tagli: il primo vero settecentista trascrittore di rocce rosiane, di frappe gargiulesche, di sfondi dughetiani in paesistici madrigali rococò».¹⁰³

A Santolo Cirillo (1689–1755)¹⁰⁴ vanno restituiti i due bozzetti del Museo di Dubrovnik, *Mosè e il serpente di bronzo* e *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia*, che riscattano la figura di questo artista a lungo rimasto nell'ombra, in quanto giudicato un copista del Solimena. Il Dalbono,¹⁰⁵ riguardo agli affreschi della cappella di San Vincenzo Ferreri in Santa Caterina a Formiello (1733), vi individuava anche riferimenti al De Matteis. L'artista, ritenuto «professore della pittura» nel documento del 23 ottobre 1748 relativo alla commissione di tre quadri per la chiesa di San Benedetto a Casoria, per i quali era prevista anche la consegna di «tre macchie»,¹⁰⁶ risulta autore di un disegno firmato su ambedue i lati (Napoli, Museo di San Martino, *Medaglioni con putti*).¹⁰⁷

I due bozzetti presentano un uguale sviluppo in verticale, che conferma la destinazione finale prevista per la volta di un ambiente



ecclesiastico. *Mosè e il serpente di bronzo* trova perfetta corrispondenza con l'affresco dell'anticamera della sagrestia di Donnaregina Nuova a Napoli (firmato e documentato al 1735).¹⁰⁸ In tale occasione Cirillo, attraverso ampie schiarite cromatiche, rielabora numerosi prelievi da opere del Solimena e soprattutto dal bozzetto con il *Martirio dei Giustiniani a Scio* (Museo di Capodimonte), dal quale riprende il soldato a cavallo che indica la scena, ma soprattutto la scansione dei piani culminante nell'ampio groviglio di angeli.

Una medesima struttura caratterizza l'altro bozzetto con *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia*, alla cui sommità è posto un Padre Eterno tratto da modelli giovanili del Solimena. La seconda delle due scene non trova corrispondenza in Donnaregina, dove in precedenza il pittore aveva eseguito sulla volta del Comunichino il *Miracolo della manna* (1729): tema sviluppato anche per la Collegiata di Castel di Sangro (1741), insieme al *Mosè e il serpente di bronzo*, in formato orizzontale.

Il percorso noto dell'artista è segnalato a partire dal 1723 per una commissione di cinque quadri per la Duchessa di Laurenzano, Aurora Sanseverino, ai quali seguirono il *Sogno di San Giuseppe*, per la cattedrale di Capua (1724) e le diciassette tele del soffitto della chiesa della Maddalena a Napoli (1727). Negli anni '30, oltre alla serie di santi per la Basilica di Santa Restituta e agli affreschi della Curia arcivescovile e della Sagrestia Cattedrale di Napoli (1734, *San Gennaro che protegge Napoli*), il pittore realizza l'*Assunzione della Vergine* per



F. De Mura, *Paride saetta Achille*. Roma, collezione privata



la chiesa dei padri della Missione ai Vergini (1733), la *Dedicazione del Tempio* per San Paolo Maggiore (1737), insieme alle diciotto tele per gli archi della navata centrale, raffiguranti *Scene della vita e dei miracoli di Cristo* e di *San Gaetano*.¹⁰⁹ Al percorso finale dell'artista spetta la riproposta del *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* per la Basilica di San Tammaro a Grumo Nevano (1746), oltre al gruppo di tele eseguite in due tempi per il vescovo Gennaro Fortunato

di Cassano Ionio, *Santa Teresa d'Avila e San Pietro d'Alcantara*, *San Francesco Saverio e San Vincenzo Ferreri* nel 1745; *San Rocco*, *San Lorenzo e San Sebastiano* nel 1748: anno in cui si impegnò a realizzare per la chiesa di San Benedetto a Casoria la *Gloria del Santo*, la *Madonna del Carmine* e la *Madonna del Rosario*.¹¹⁰

La tela con *Abramo e gli angeli*, di recente acquisita dal Museo di Dubrovnik, costituisce il bozzetto preparatorio del quadro realizzato da Giovan Battista De Mari (1722–1790) per il Refettorio del Palazzo Abbaziale di Loreto a Mercogliano (Avellino), siglato e datato 1753.¹¹¹ Del bozzetto è nota anche un'altra versione del medesimo pittore, in collezione privata,¹¹² contraddistinta da una maggiore incisività, che consente di registrare l'adesione del pittore alla svolta accademica del



De Mura. Da una dichiarazione sullo stato patrimoniale del 1758 è emerso che «il medesimo Giovanni De Mari di detto medesimo Casale di Piazza



G. Garsia, *Gloria di Sant'Ignazio*. Dubrovnik, chiesa dei Gesuiti

G. Garsia, *Sant'Ignazio diffonde la devozione del Nome di Gesù*. Dubrovnik, chiesa dei Gesuiti



di Pandola Stato di San Severino è dipintore di figure e per tale impiego a dimo-
rato per molti anni nella città di Napoli sotto la disciplina del celebre dipintore Signore Francesco De Mura di detta medesima città e si trova attualmente applicato a detto impiego di dipintore di figura».¹¹³ Il pittore che risulta in rapporto anche con l'incisore Antonio Baldi,

allievo del Solimena, divenne il divulgatore di una formula accademica, risolta con chiarezza di tinte in opposizione al metro chiaroscuro del più anziano maestro. La sua prima opera nota è la *Madonna Incoronata* per la chiesa eponima di Montoro Superiore, in cui i riferimenti si estendono anche ad Angelo Solimena, confermando che la formazione dell'artista venne spesso condizionata dai modelli presenti tra le province di Salerno e Avellino, dove è segnalata la sua presenza.



Infatti il pittore risulta attivo a Mercato San Severino (chiesa di Sant'Antonio) tra il 1754 e il 1761, a Gesualdo (chiesa del Rosario) tra il 1758 e il 1759 con una *Crocifissione* che riprende quella di Francesco Solimena, per il convento di Santa Teresa a Solofra,



con la *Gloria della Vergine* e i *Santi Sisto IV e Giovanni da Erfurth*, che si lega esperienze del De Mura degli anni '30, maturate in relazione alle commissioni per i padri benedettini di Montecassino. Nel 1760 al *San Pasquale Baylon* per la chiesa di San Giovanni Battista



a Piano di Montoro Inferiore, seguì il ciclo di affreschi con *Scene della vita di Maria* per la Congrega del Rosario di Piazza di Pandola, dove attinse a modelli del Solimena, in riferimento alla cappella del Monte dei Poveri a Napoli e del De Mura della Certosa di San Martino. Sempre all'interno degli anni '60 si collocano le tele della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, della chiesa di Santa Lucia di Serino, dove è evidente la ripresa degli esempi del Solimena in Santa Maria Egiziaca a Forcella, di San Nicola a Fisciano, e della chiesa di Sant'Agata a Solofra (1768). Degli inizi degli anni '70 sono i dipinti per il soffitto della chiesa del Carmine di Preturo, di Montoro Inferiore, per la Collegiata di Solofra, dove adotta il medesimo schema utilizzato dal Solimena per l'*Assunzione della Vergine* nella Cattedrale di Capua. Dopo le due tele per la



G. Garsia, *Sant'Ignazio incontra San Francesco Saverio*. Dubrovnik, chiesa dei Gesuiti

G. Garsia, *Sant'Ignazio accoglie San Francesco Borgia*. Dubrovnik, chiesa dei Gesuiti





F. Solimena, *Rebecca si congeda dal padre*. Ajaccio, Museo Fesch



chiesa di San Vito di Piazza di Pandola (1774), con il *San Biagio* del 1776, recupera il cromatismo del giovane De Mura delle tele della Cattedrale di Teano.

La lezione di Francesco De Mura (1696–1782) relativa alla fase in cui il pittore aveva distaccato la propria produzione dagli esempi del Solimena, trova affermazione con la *Madonna con Bambino e santi benedettini*, presente a Dubrovnik, nella chiesa dei Gesuiti.

Sulla scorta del successo del modello demuriano trovarono inserimento opere dei suoi allievi, tra i quali l'autore del *San Biagio*

del Museo di Dubrovnik (raffigurato quale protettore della città, la cui struttura fortificata appare in basso a destra) e Jacopo Cestaro (1718–1779).¹¹⁴

Il pittore ricordato dallo scrittore settecentesco Napoli Signorelli,¹¹⁵ è noto a partire dalle tele per il convento di San Francesco di Marsiconovo in Basilicata (1741),¹¹⁶ ancora legate all'impronta chiaroscurale del Solimena, quale caratterizza anche le tele per la chiesa dell'Immacolata a Fuscaldo, in Calabria. La piena adesione agli esempi del De Mura è testimoniata dalle tele della chiesa dei santi Filippo e Giacomo (*Martirio di San Giacomo*, *San Filippo che infrange l'idolo*), realizzate tra il 1757 e il 1758, alle quali seguì l'affresco della volta con l'*Assunta* (1759).

La *Madonna del Carmine con San Giuseppe, San Giovanni Battista e San Biagio* (che sostiene la città di Dubrovnik), viene a porsi nella fase del passaggio all'influenza demuriana, pur conservando caratteri tipici della lezione del Solimena. Così la solenne figura di San Pietro trova la sua rigorosa collocazione sulla sinistra della tela ricordando la solimenesca *Madonna con i santi Pietro e Paolo* di San Nicola alla Carità (1682), oltre che le tele di Santa Maria Egiziaca a Forcella (1690–1696).

All'interno della produzione del pittore è possibile recuperare un efficace confronto con il *San Filippo* della citata tela napoletana che trova un parallelo nella *Visione dei Santi Filippo e Giacomo* (1759) di Alessio D'Elia per la stessa chiesa di Napoli. Anche la tipologia della Vergine rimanda alla *Cleopatra* di collezione privata a Brescia,¹¹⁷ il cui precedente



si individua nella tela di uguale soggetto del Museo di Capodimonte. Anche in esiti della fase tarda dell'artista, quali le tele per Santa Maria Donnalbina (*Nascita della Vergine*, *San Francesco*, *Sant'Antonio da Padova*, *San Pasquale Baylon*)¹¹⁸ o il *San Nicola di Bari* (firmato) della cappella Pontano affiorano convincenti riscontri tipologici.

Nel suo complesso la *Madonna del Carmine* fornirà elementi compositivi validi per un successivo sviluppo al pittore Giacinto Diano (1731–1803), il quale condividerà con lui l'esperienza didattica nell'Accademia di Belle Arti di Napoli, a seguito della riforma introdotta da Luigi Vanvitelli nel 1772. Infatti, nella *Madonna del Carmine* (1771) della chiesa dell'Annunziata di Venafro¹¹⁹ (Abruzzo), il Diano, sulla base di tale esempio, avrà modo di rivelare la propria capacità di ampliamento spaziale in chiave decorativa, nel tentativo di riaffermare il valore del barocco napoletano, in controtendenza rispetto ai canoni neoclassici.

Gli inizi del pittore¹²⁰ risultano condizionati da una rigorosa adesione all'arcadia demuriana, che caratterizza la decorazione del soffitto dello scalone del Seminario (1755) e le tele della chiesa di San Raffaele (1758–60) a Pozzuoli, oltre che i due grandi teloni per il presbiterio di San Pietro Martire a Napoli. Del 1762 sono la *Madonna del Rosario* del santuario della Madonna dell'Arco, la *Decollazione del Battista* della cappella del seminario di Pozzuoli e la *Sacra Famiglia* di Sant'Agostino degli Scalzi, che attraverso un più spiccato gusto cromatico si ricollega alle *Allegorie* dipinte dal De Mura per i Savoia a Torino. A queste

seguirono la *Crocifissione* di Sant'Agostino alla Zecca (1763), gli *Episodi della vita di San Giovanni di Dio*, affrescati sulla volta della sala grande dell'ospedale di Santa Maria della Pace (1764) e nel '67 la *Lavanda dei piedi* e *Cristo che saluta Maria* per il Duomo di Pozzuoli (ora a Capodimonte), mentre nel 1768 nelle due tele per Sant'Agostino alla Zecca, con il *Battesimo* e la *Conversione di Sant'Agostino*, emerge, in un crescendo della densità dei valori atmosferici pervasi da una luce dorata, che rimanda al Giordano, un interesse nuovo verso l'ampliamento della dinamica spaziale. La decorazione della volta della sagrestia della chiesa di Santa Maria di Pozzano (Castellammare), realizzata su disegno di Luigi Vanvitelli, segnò l'inizio di una convergenza di interessi, soprattutto rispetto al nuovo ruolo assunto dalle architetture all'interno della composizione, che avvalorò la possibilità del suo inserimento tra i pittori attivi nella Reggia di Caserta. Nel 1773 realizzò la *Deposizione* per Sant'Agostino alla Zecca e nel '75, per il Santuario di Santa Maria Materdomini a Nocera Superiore, l'*Apparizione di Maria* e il *Ritrovamento della Tavola miracolosa*. Nel 1776, in occasione della decorazione della volta della sagrestia di Sant'Agostino alla Zecca con la raffigurazione della *Dedicazione del tempio di Salomone*, nel prendere come modello l'affresco realizzato da Giuseppe Bonito sulla volta di Santa Chiara, ebbe modo di approfondire i rapporti cromatici, impreziosendo la materia con raffinate striature luminose, secondo un metro operativo che trova continuità anche negli affreschi della volta del Duomo di Lanciano (1789), sempre in Abruzzo.



Al Diano spetta la tela raffigurante *Davide e Abigail* del Museo del Palazzo dei Rettori a Dubrovnik, che riprende modelli sviluppati dal De Mura verso il 1750, in occasione della decorazione delle sovrapporte del Palazzo Reale di Torino (*Episodi della vita di Alessandro e Eroine romane*).¹²¹ L'elegante figura di Abigail trova inoltre un precedente nella donna sulla destra della tela del De Mura con *Paride che saetta Achille* (Roma, collezione privata).¹²² Nel suo complesso la scena, con le rigide architetture sullo sfondo e le ampie muscolature dei portatori di doni in primo piano consente confronti con quanto realizzato dal pittore nel *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* (1758) e nella *Guarigione di Tobia* (1760) per la chiesa di San Raffaele a Pozzuoli.

Sempre nell'ambito della pittura del Settecento a Dubrovnik trova collocazione un artista che interviene nella decorazione della chiesa dei Gesuiti tra il 1735 e il 1738: Gaetano Garsia.

Dal Gabburri¹²³ ricaviamo un'importante informazione: «Don Gaetano Garzia di Palermo, pittore di storie, prospettive, architetture



C. Ferri, *Incoronazione della Vergine*. Roma, Sant'Agnese



e ritratti. Scolare prima di Guglielmo Borrhomanz in Sicilia e poi in Roma scolare del cavalier Sebastiano Conca. In età di 26 anni, dopo il suo ritorno alla patria, ha dipinto in Palermo la galleria del Principe di Refadale don Antonio Montaperti e due gran quadri in due cappelle del monastero del cancelliere delle RR. MM. Benedettine di Palermo, con altre opere in detta città. Presentemente in questo anno 1738, chiamato a Ragusa, dipinge con plauso universale tutta la volta di quella chiesa cattedrale».¹²⁴

Quest'ultimo riferimento risulta cronologicamente esatto (a parte l'inesattezza del luogo indicato, la Cattedrale al posto della chiesa del Gesù), in quanto trova conferma nell'Annuario del Collegio dei Gesuiti del 1738: «Ai 19 Gennaio, festa del SSmo Nome di Gesù, fu scoperta la tribuna della nostra chiesa, dipinta al fresco dal Sig. Gaetano Garzia Siciliano avendo in detto lavoro impiegato quasi tre anni nel qual tempo però fece anche il quadro di S. Saverio ad



olio disegnato per l'altare della chiesa, dovendosi fare la nuova cappella di marmo, quali opere riuscite vaghe sono state universalmente applaudite avendo speso il Collegio per esse (oltre il mantenimento del pittore in casa) colori e aiuto de muratori zecchini duecento et altri 25 donatigli per regale».¹²⁵ L'impegno maggiore risulta pertanto la decorazione dell'abside della chiesa dei Gesuiti, con la raffigurazione della *Gloria di Sant'Ignazio* nella calotta superiore e con i dipinti della zona dell'altare maggiore, dove è raffigurato al centro *Sant'Ignazio che diffonde la devozione del Nome di Gesù nelle quattro parti del mondo*, mentre a sinistra è l'*Incontro di Sant'Ignazio con San Francesco Saverio* e a destra *Sant'Ignazio che accoglie nel suo ordine San Francesco Borgia*.

Il pittore dovette entrare anche in contatto con l'Accademia di Francesco Solimena, sia per il fatto che collaborò con Antonio Baldi (1692-1773) per realizzare l'antiporta del volume *Discussioni istoriche, teologiche, e filosofiche di Constantino Grimaldi, fatte per occasione della risposta alle lettere apologetiche di Benedetto Aletino* (1725), sia in quanto nella scena dell'*Incontro di San Francesco Saverio* riutilizza per la figura sulla destra il servo di Abramo del dipinto del Solimena con *Rebecca che si congeda dal padre*, inviato alla famiglia Baglioni di Venezia, di cui si conservano repliche ad Ajaccio e a Wiesbaden.¹²⁶

A parte tale citazione, l'influenza più determinante sul pittore maturò in ambito romano, come è manifesto nell'affresco superiore dell'abside, dove la scena della *Gloria del santo* è inserita in un contesto



Seguace di F. Solimena, *Apollo e Dafne*. Dubrovnik, Palazzo dei Rettori



ripreso integralmente dall'affresco della cupola di Sant'Agnese a Roma¹²⁷ (realizzato nel 1689 da Ciro Ferri, allievo di Pietro da Cortona), per cui risulta evidente la sostituzione della Vergine con Sant'Ignazio. Soprattutto al Cortona rimandano le scene relative agli episodi della vita di Sant'Ignazio, come è manifesto nella ripresa, per la figura della Fede nell'*Incontro con San Francesco Saverio*, della Sibilla dell'*Annuncio ad Augusto dell'avvento di Cristo* (Nancy, Musée des Beaux Arts) e per il paggio nel *San Francesco Borgia* del Cortona, presente nella tela con *Anania che guarisce San Paolo* (Roma, Santa Maria della Concezione). Oltre ai riferimenti agli affreschi del Baciccio della cappella di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù, va sottolineato



come la *Morte di San Francesco Saverio* di Garsia costituisca una copia del modello realizzato da Carlo Maratta per la stessa chiesa (1679), già ripresa da Gaetano Lapis nella tela di San Filippo a Cagli.

Concludo qui il percorso sulla pittura napoletana in Croazia, avendo seguito un arco cronologico che va dagli inizi del Seicento alla seconda metà del Settecento, che conferma una costante percezione, da parte della committenza croata, degli episodi pittorici di maggior rilievo verificatisi a Napoli nell'arco di tempo considerato.

Un'ultima segnalazione riguarda l'*Apollo e Dafne* del Museo del Palazzo dei Rettori a Dubrovnik, che costituisce la ripresa di un modello di ambito napoletano, tra Solimena e De Matteis, dove va sottolineata la variante della corsa dei due protagonisti, rispetto all'esemplare del Solimena, individuato di recente in collezione privata, che aveva fatto parte del gruppo di opere inviate al procuratore Canale a Venezia agli inizi del Settecento.¹²⁸

NOTE

Il presente lavoro ha avuto origine dalla collaborazione al catalogo della mostra Majstori talijanskog baroka u Hrvatskoj (Zagabria, Galerija Klovcevi dvori, 16 aprile – 2 agosto 2015) organizzata dal collega Radoslav Tomic e dalla dott. Danijela Markovic, che ringrazio per avermi offerto questa rara occasione di rivolgere attenzione ad un panorama

artistico finora non analizzato nella sua complessa articolazione.

1 G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo dalle polizze dei banchi*, in "Archivio Storico per le province napoletane", V, n. s., 1919, p. 394.

2 Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di Sant'Eligio, giornale copia polizze, matr. 31, partita di ducati 200, estinta il 6 ottobre 1606: documento pubblicato da V. Pacelli, *New documents concerning Caravaggio in Naples*, in "The Burlington Magazine", CXIX, dicembre 1977, pp. 819-829.

3 Cfr. B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Ricciardi, Napoli 1742-45, III, p. 447: «in quella del Rosario [...] è S. Domenico e S. Francesco d'Assisi, che si abbracciano...»; M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Liguori, Napoli 1997, p. 110.

4 K. Prijatelj, *Radovi slikara iz srednje i južne Italije na teritoriju Dubrovačke Republike*, in *Barok u Hrvatskoj*, a cura di A. Horvat, Sveučilišna Naklada Liber, Zagabria 1982, p. 831.

5 Cfr. G. De Vito, *Tracce di pittura napoletana del 600 a Ragusa*, in "Ricerche sul 600 napoletano", 1982, p. 46, nota 2.

6 Cfr. V. Pacelli, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*, Edizioni 10/17, Salerno 1984, pp. 8-9, pp. 101-102; M. Basile Bonsante, *Arte e devozione. Episodi di committenza meridionale tra Cinque e Seicento*, Congedo, Galatina 2002, pp.

77-99; A. E. Denunzio, *Per Nicolò Radolovich e il conte-duca di Benavente: testimonianze e riflessioni su due committenti di Caravaggio*, in "Quaderni dell'Archivio Storico", Napoli 2004, pp. 63-82.

7 Cfr. A.E. Denunzio, *Per Nicolò Radolovich...*, 2004, pp. 63-82: «È qui un Raguseo mercante ricchissimo, che vorrebbe negoziare due cose a Mantua, cioè sali, et oglio [...] Il detto Mercante ha tre navi sue, ha denari assai...».

8 Cfr. M.A. Pavone, *IHS come messaggio visivo*, in "Grafica", 2, 1986, p. 63 ss.

9 M. Basile, *Arte e devozione...*, 2002, p. 79.

10 V. Pacelli, *Caravaggio...*, 1984, p. 9 ss.

11 P. Leone De Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606*, Electa Napoli, Napoli 1991, p. 333.

12 S. De Mieri, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Arte Tipografica, Napoli 2009, p. 210 ss.

13 V. Pacelli, *L'ultimo Caravaggio*, Ediert, Todi 1994, p. 15 ss.

14 Cfr. C. Restaino, *Giovan Vincenzo Forlì, 'pittore di prima classe nei suoi tempi'*, in "Prospettiva", 1987, 48, pp. 33-51.



15 *Mostra didattica di Carlo Sellitto primo caravaggesco napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 1977), Macchiaroli, Napoli 1977.

16 G. De Vito, *Tracce di pittura...*, 1982, pp. 41-61.

17 S. Loire, *École italienne, XVII siècle*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996, pp. 232-235.

18 B. De Dominici, *Vite...*, 1742-45, p. 110.

19 Cfr. V. Farina, *Intorno a Ribera. Nuove riflessioni su Giovanni Ricca e Hendrick van Somer e alcune aggiunte ai giovani Ribera e Luca Giordano*, in "Rivista di Storia Finanziaria", Università di Napoli "Federico II", 27, luglio-dicembre 2011, pp. 156-165; www.ilseicentodivivianafarina.com, 28 gennaio 2012, pp. 11-22; nonché G. Porzio, *Interferenze tra Francesco Guarini e la cerchia riberesca*, in *Francesco Guarini. Nuovi Contributi* 1, Paparo, Napoli 2012, pp. 37-53.

20 Cfr. *Il Museo Diocesano di Napoli*, a cura di P. Leone de Castris, De Rosa, Napoli 2008, pp. 124-125.

21 G. Wiedmann, *Francesco Guarini e Antonio De Bellis «tutti discepoli del Cavalier Massimo Stanzione»*, in *Francesco Guarini...*, 2012, pp. 55-65.

22 Cfr. N. Spinosa, in *Bernardo Cavallino*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 24 aprile - 30 giugno 1985), Electa Napoli, Napoli 1985, p. 178; P. Leone de Castris, in *I tesori dei D'Avalos. Committenza e collezionismo di una*

grande famiglia napoletana, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 ottobre 1994 - 22 maggio 1995), Fausto Fiorentino, Napoli 1994, pp. 120-121.

23 Cfr. N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Arte'm, Napoli 2010, pp. 208, 88.

24 Cfr. G. De Vito, *Tracce di pittura...*, 1982, fig. 32.

25 Cfr. N. Spinosa, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985), Electa Napoli, Napoli 1984, p. 239.

26 Cfr. G. De Vito, *Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima edizione della mostra del 600 napoletano*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 1984, fig. 47.

27 Cfr. N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli...*, 2010, pp. 210-211.

28 Ibid., p. 212.

29 Cfr. N. Spinosa, in *Bernardo Cavallino...*, 1985, p. 179. Per una versione successiva, volta ad una maggiore concentrazione sul tema e ad una inversione delle figure, anche rispetto al bassorilievo posto sul pozzo, si veda in *Quattro stanze, Quattro pittori*, catalogo della mostra (Napoli, Galleria Napoli Nobilissima, 28 febbraio - 12 aprile 2008), a cura di G. Porzio, Napoli 2008, pp. 62-65, nonché N. Spinosa, *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010), Electa Napoli, Napoli 2009, pp. 203-204.

30 Cfr. N. Spinosa, in *Civiltà del Seicento...*, 1984, p. 239; nonché la versione resa nota in occasione della mostra *Quattro stanze, Quattro pittori...*, 2008, pp. 58-61. Si veda in proposito G. Wiedmann, *Francesco Guarini e Antonio De Bellis...*, 2012, p. 57, fig. 1.

31 Cfr. P. Leone de Castris, *Il Seicento napoletano nella fototeca Longhi: Giovan Battista Spinelli e Antonio De Bellis*, in "Paragone", 1991, 491, pp. 41-53.

32 Cfr. N. Spinosa, in *Ritorno al barocco...*, 2009, pp. 208-209.

33 Cfr. G. Wiedmann, *Francesco Guarini e Antonio De Bellis...*, 2012, figg. 5-6.

34 Cfr. N. Spinosa, in *Civiltà del Seicento...*, 1984, p. 238.

35 Cfr. G. De Vito, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy, 2 ottobre - 12 dicembre 1982), Royal Academy of Arts, London 1983, pp. 149-150; Id., *Ritrovamenti e precisazioni...*, 1984, pp. 11-13.

36 Ibid., figg. 42-44.

37 Cfr. G. De Vito, *Ritrovamenti e precisazioni...*, 1984, fig. 45; R. C. Leardi, *Intorno a un ritrovato Antonio De Bellis*, in "Esperide", 2011-2012, pp. 34-45.

38 Cfr. G. De Vito, *Tracce di pittura...*, 1982, fig. 33.

39 Cfr. N. Spinosa, in *Civiltà del Seicento...*, 1984, p. 236.



40 Ibid., p. 237.

41 Cfr. G. Wiedmann, *Francesco Guarini e Antonio De Bellis...*, 2012, p. 58, fig. 3; N. Spinosa, *Grazia e tenerezza "in posa". Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Roma 2013, pp. 447-468.

42 G. De Vito, *Tracce di pittura...*, 1982, fig. 32.

43 Cfr. N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli...*, 2010, p. 133.

44 Cfr. P. Leone de Castris, *Il Seicento napoletano nella fototeca Longhi...*, 1991, pp. 41-53: un'opera che andrà considerata in parallelo alla tela di uguale soggetto del Museo di Nevers (cfr. G. Porzio, *La Sainte Agathe en prison du musée de Nevers et les débuts de Bernardo Cavallino*, in "La revue des musées de France", 62, 2012, 5, pp. 52-53).

45 Cfr. N. Spinosa, in *Bernardo Cavallino...*, 1985, p. 181.

46 Cfr. M. Pasculli Ferrara, in *Angelo e Francesco Solimena: due culture a confronto, catalogo della mostra* (Casa di Sant'Alfonso de Liguori, Pagani; Convento di Sant'Anna, Nocera Inferiore; Cattedrale di San Prisco, Nocera Inferiore, 17 novembre – 31 dicembre 1990), Franco Maria Ricci, Milano 1990, p. 30, tav. 6.

47 Cfr. G. De Vito, *Tracce di pittura...*, 1982, fig. 34; N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli...*, 2010, p. 208.

48 Cfr. N. Spinosa, in *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Napoli, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010), Electa Napoli, Napoli 2009, p. 206.

49 Cfr. G. De Vito, *Tracce di pittura...*, 1982, fig. 32.

50 B. De Dominici, *Vite...*, III, 1742-45, pp. 109-111.

51 Cfr. L. Bertic, *Le mura di Dubrovnik*, Dubrovnik 1966, pp. 25-26; G. De Vito, *Tracce di pittura...*, 1982, p. 44.

52 R. Causa, *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, in *Storia di Napoli*, Soc.Ed. Storia di Napoli, Cava de' Tirreni 1972, V/2, pp.949-950; M. D'Elia, *Sulle orme dei Fracanzano in Puglia*, in *Studi di storia pugliese in onore di N. Vacca*, Congedo, Galatina 1971, pp. 117-130; M. D'Elia, *La pittura barocca, in La Puglia tra barocco e rococò*, Electa, Milano 1982, pp. 234-244.

53 M.L. Bugli, *Cesare Fracanzano: nuovi documenti e alcuni dipinti inediti*, in "Kronos", 2001, 3, pp. 73-84

54 Cfr. G. De Vito, *Tracce di pittura...*, 1982, p. 43.

55 Cfr. B. De Dominici, *Vite...*, 1742-45, III, pp. 82-87.

56 Cfr. Blindarte, Asta 69, Napoli 30 novembre 2014, lotto 113: olio su tela, cm 102 x 75 (firmato per esteso).

57 Cfr. S. Cvetnic, *Napuljski "presepio" u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu*, in "Peristil", 1994, 37, pp. 133-136.

58 Ibid., p. 83.

59 Cfr. M. Kolic Pustic, *Tragom dubrovackih narucitelja slika s podrucja južne Italije u baroknom razdoblju*, in *Umjetnost i Narucitelji*, a cura di J. Gudelj, Zagabria 2010, pp. 101-110: dove è indicata tale attribuzione sulla base di una comunicazione orale di J. Spike.

60 Cfr. A. D'Addario, voce *Antonino Pierozzi da Firenze (1389-1459)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1961, 3: www.treccani.it.

61 Si intende avanzare qui l'ipotesi della provenienza dell'opera da Cortona, anche in assenza di uno specifico riferimento delle fonti (G.G. Sernini Cucciatti, *Quadri in chiese e luoghi pii di Cortona alla metà del Settecento*, a cura di P. J. Cardile, Calosci, Cortona 1982; A. Della Cella, *Cortona antica*, Tipografia Sociale, Cortona 1900), tanto più che D. Tartaglini (*Nuova descrizione dell'antichissima città di Cortona*, Costantini, Perugia 1700, 164) ricordava la sosta a Cortona di San Francesco, Sant'Antonio da Padova, San Bernardino da Siena e Antonino arcivescovo di Firenze «che l'illustrò co' suoi dottissimi scritti».

62 Cfr. R. Vodret, "Gregorio dello Prete" a Roma nel 1624, in *Gregorio Preti, calabrese (1603-1672): un problema aperto*, a cura di R. Vodret, G. Leone, catalogo della mostra (Cosenza, Galleria Nazionale di Palazzo Arnone, 11 maggio – 27 luglio 2004), Silvana, Milano 2004, pp. 21-24.

63 Cfr. G. Porzio, Per una rivalutazione di Gregorio Preti, in "ArtItalies", 2012, 18, pp. 39-45.



64 G. Valentino, *Il tempo di Gregorio. Tracce per una ricostruzione storica del patrimonio artistico di taverna dal 1603 al 1672*, in *Gregorio Preti...*, 2004, pp. 39-47.

65 J. T. Spike, *Gregorio Preti. I dipinti, i documenti*, Centro Di, Firenze 2003, p. 57.

66 Cfr. R. Lattuada, in *Gregorio Preti...*, 2004, pp. 156-157.

67 Cfr. *Gregorio Preti...*, 2004, pp. 116-117, 120-121, 126-127.

68 Cfr. K. Prijatelj, *Dvije slike Andree Vaccara u Dubrovniku*, in "Studije o Umjetninama u Dalmaciji", I, Zagreb 1963, pp. 71-72.

69 B. De Dominici, *Vite...*, 1742-45, III, p. 137.

70 R. Tomic, *O slikama u crkvi Gospe od Karmena u Dubrovniku*, in *Restaurirane slike iz crkve Gospe od Karmena u Dubrovniku*, Hrvatski Restauratorski Zavod, Restauratorski Odjel Dubrovnik, Tiskano u Hrvatskoj, Zagreb 2007, 5-12.

71 Cfr. R. Lattuada, *I percorsi di Andrea Vaccaro (1604-1670)*, in M. Izzo, *Nicola Vaccaro (1640-1709)*, Tau Editrice, Todi 2009, pp. 101-103.

72 Cfr. G. De Vito, *Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 1994-1995, p. 112.

73 Cfr. V. Pacelli, *Andrea Vaccaro patriarca della pittura del Seicento a Napoli*, in "Studi di Storia dell'arte", 2008, 19, p. 164.

74 Cfr. A. K. Tuck-Scala, *Andrea Vaccaro. Naples, 1604-1670. His Documented Life and Art*, Paparo, Napoli 2012, pp. 136-139.

75 Christie's Roma, 18 giugno 2002, lotto 770; Sotheby's Milano, 29 novembre 2005, lotto 168.

76 R. Tomic, *Andrea Vaccaro: novi podaci i zapažanja o njegovim slikama u Dubrovniku*, in "Journal of the Institute of Art History, Zagreb", Zagabria 2011, pp. 125-130.

77 Cfr. G. Ceci, *Scrittori della Storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in "Napoli Nobilissima", VIII, 1899, p. 164.

78 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-1745, edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Paparo, Napoli 2009, vol. II, t. I, p. 562.

79 R. C. Leardi, *Francesco di Maria (1623-1690)*, tesi di laurea magistrale, Seconda Università di Napoli anno accademico 2008-2009; *ibid.*, *Novità e precisazioni su Francesco de Maria (1623/26-1690), un attivo conservatore nella Napoli del secondo Seicento* (in corso di stampa).

80 Cfr. C. Fiorillo, *Aspetti poco noti del Seicento Napoletano. Francesco Di Maria*, Arte Tipografica, Napoli 1985, pp. 109-110.

81 Cfr. M. A. Pavone, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Arti Grafiche Boccia, Salerno 1980, pp. 19-22.

82 Cfr. A. Nappi, *Pontecorvo tra i secoli XVI e XVII*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 2005, p. 91.

83 Cfr. G. Pagano de Divitiis, *I due Recco di Burghley House. Osservazioni sul collezionismo inglese e sul mercato delle opere d'arte nella Napoli del Seicento*, in "Prospettive Settanta", 1982, p. 386; G. Labrot, *Collections of Paintings in Naples (1600-1780)*, Saur, Monaco 1992, pp. 146-147; M. Bugli, *Da Capodimonte a Palazzo Grande a Chiaia. La collezione d'Avalos 'torna' nella prestigiosa dimora*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 2004, pp. 14, 32.

84 D. A. Parrino, *Nuova guida*, Parrino, Napoli, s.n., 1725, p. 89; B. De Dominici, *Vite...*, 2009, vol. II, t. I, p. 561.

85 B. De Dominici, *Vite...*, 2009, vol. II, t. I, p. 576.

86 L'opera è resa nota da Kruno Prijatelj nel 1975. Cfr. C. Fiorillo, *Aspetti...*, 1985, p. 79, fig. 39; p. 94; p. 137, nota 141.

87 C. Fiorillo, *Aspetti...*, 1985, p. 137, nota 141.

88 K. Prijatelj, *Dvije Dubrovacke pale iz Napuljskog secenta*, in "Studije o Umjetninama u Dalmaciji", V, Zagreb 1989, pp. 80-84.

89 C. Fiorillo, *Aspetti...*, 1985, pp. 81, 109, fig. 40. Per l'artista si veda M. Rotili, voce *Castellano, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1978, vol. XXI; e la recente trattazione in M. di Mauro, *Nuova luce sulla bottega del Beinaschi*, in V. Pacelli, F.



Petrucchi, *Giovan Battista Beinaschi. Pittore barocco tra Roma e Napoli*, Budai, Roma 2011, pp. 225-226.

90 Cfr. A. Tecce, in G. A. Galante, *Guida alla Napoli Sacra*, a cura di N. Spinosa, Società Ed. Napoletana, Napoli 1985, pp. 267, 275, nota 18.

91 Devo la conoscenza dei dipinti all'amico e collega Riccardo Lattuada, che me ne ha segnalato la presenza in Santa Maria della Libera come opere del de Maria.

92 K. Prijatelj, *Prilog Odjeku Caravaggia u Dalmaciji*, in "Studije...", 1989, pp. 85-90.

93 B. De Dominici, *Vite...*, 1742-45, III, p. 339.

94 Cfr. V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*, in "Bollettino d'Arte", 1916, X, pp. 318, 369.

95 J. T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Centro Di, Firenze 1999, p. 129/28.

96 Id., *A Chronology*, in *The Four Evangelists in the Oeuvre of Mattia Preti*, atti del convegno (Dubrovnik, 16-17 ottobre 2008), Hrvatski Restauratorski Zavod, Dubrovnik 2008, pp. 59-61.

97 Cfr. N. von Breska Ficovic, *The Four Evangelists by Mattia Preti as Part of the Baroque Ensemble of Our Lady of Carmel*, in *The Four Evangelists...*, 2008, p. 43.

98 Cfr. F. Bologna, *Solimena al Palazzo Reale di Napoli*, in "Prospettiva" 1979, 16, pp. 53-67; N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, Electa Napoli, Napoli 1986, pp. 118-119; F. Petrelli, in *Ritorno al Barocco...*, 2009, pp. 286-287.

99 B. De Dominici, *Vite...*, 1742-45, III, pp. 557-558.

100 S. Abita, *Michele Pagano, un paesaggista a Napoli nel Settecento*, in "Bollettino d'arte" 1976, pp. 188-192; Cfr. N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento...*, 1986, pp. 69-74, 96; S. Costanzo, *Pittura tra Malta e Napoli nel segno del barocco. Da Raimondo il "Maltese" a Bernardo De Dominici*, CLEAN, Napoli 2011, pp. 350-356, 415-420.

101 Cfr. M.A. Pavone, *Pinacoteca Provinciale di Salerno. I dipinti dal Quattrocento al Settecento*, Edizioni Menabò, Salerno 2001, pp. 163-176.

102 B. De Dominici, *Vite...*, 1742-45, III, p. 557-558.

103 Cfr. S. Ortolani, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, a cura di R. Causa, Montanini, Napoli 1970, p. 121.

104 Cfr. M.A. Pavone, *Pittori napoletani...*, 1997, p. 219; F. Pezzella, *Santolo Cirillo. Pittore grumese del '700*, Tip. Cav. Mattia Cirillo, Frattamaggiore 2009; C. De Letteriis, *Sviluppi della pittura solimenesca a San Severo: le opere di Alessio D'Elia e Santolo Cirillo. Nuove attribuzioni*, in 33° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia, a cura di A. Gravina, Sansevero 2013, pp. 257-282.

105 C.T. Dalbono, *Storia della pittura in Napoli e in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, Stamp. L. Gargiulo, Napoli 1859, p. 110.

106 U. Fiore, in M.A. Pavone, *Pittori napoletani...*, 1997, p. 549.

107 W. Vitzthum, *Disegni napoletani del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 19 dicembre 1966 - 19 gennaio 1967), L'arte tipografica, Napoli 1966, p. 37.

108 V. Rizzo, in *Le Arti figurative a Napoli nel Settecento*, Soc. Ed. Napoletana, Napoli 1979, p. 232; U. Fiore, in M.A. Pavone, *Pittori napoletani...*, 1997, p. 548.

109 V. Rizzo, *Santolo Cirillo un nostalgico degli ideali classicistici del Domenichino*, in "Napoli Nobilissima", gennaio-dicembre 1998, pp. 195-208.

110 Ibid., pp. 205-208.

111 F. Formica, *Giovanni De Mari «per molti anni dipintore di figura presso il celebre Francesco De Mura»*, in *Interventi sulla «questione meridionale». Saggi di Storia dell'arte*, a cura del Centro di studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale «Giovanni Previtali», Donzelli, Roma 2005, p. 262.

112 Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Fototeca: Anonimo secolo XVIII, *Abramo e i tre angeli*, Fascicolo *Francesco Solimena: bottega*; scheda n. 64392, busta n. 0597.

113 Cfr. F. Formica, *Giovanni De Mari...*, 2005, p. 261.

114 N. Spinosa, *Pittori napoletani del secondo Settecento: Jacopo Cestaro*, in "Napoli Nobilissima", 1970, maggio-agosto, pp. 73-87.



115 P. Napoli Signorelli, *Gli artisti napoletani della seconda metà del sec. XVIII*, a cura di G. Ceci, in "Napoli Nobilissima", 1923, p. 26.

116 Cfr. M.A. Pavone, *Pittori napoletani...*, 1997, pp. 221-223.

117 Cfr. N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento...*, 1986, pp. 72-73.

118 Cfr. N. Spinosa, *Pittori napoletani del secondo Settecento: Jacopo Cestaro...*, 1970, pp. 81-82.

119 Cfr. L. Mortari, Molise. *Appunti per una storia dell'arte*, De Luca, Roma 1984, p. 165.

120 Cfr. M.A. Pavone, voce *Diano Giacinto, detto il Pozzolano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. 39: www.treccani.it.

121 G. D'Alessio, *Nuove osservazioni sulle committenze reali per Francesco De Mura tra Napoli, Torino e Madrid*, in "Prospettiva", 1993, 69, pp. 70-87.

122 Cfr. N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento...*, 1986, p. 160, fig. 303.

123 G. Perini, voce *Gabburri, Francesco Maria Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, 1998; N. Barbolani di Montauto, *Francesco Maria Niccolò Gabburri «gentiluomo intendente al pari d'ogn'altro e diletante di queste bell'arti»*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. Gregori, R.P. Ciardi, Edifir, Firenze 2006, pp. 83-94.

124 F. M. N. Gabburri, *Vite di Pittori*, Ms. Firenze, Biblioteca Nazionale, Fondo Palatino, Vol. II, p. 725.

125 M. Vanino, *Ljetopis dubrovackog kolegija, Vrela i pri-nosi 7*, Sarajevo 1937, p. 68; cfr. K. Prijateli, *Garcijine freske u Dubrovackoj isusovackoj crkvi*, in "Studije o umjetninama u Dalmaciji", 1983, IV, pp. 106-118.

126 Cfr. S. Carotenuto, *Nuovi documenti sui rapporti di Francesco Solimena con la committenza veneta e una proposta per l'Apollo e Dafne*, in "Arte Veneta", 2014, 69, pp. 55-69.

127 Cfr. V. Markovic, *Zidno slikarstvo 17. i 18. Stoljeca u Dalmaciji*, tesi di dottorato, Zagabria 1978, pp. 103-104; citazione in K. Prijateli, *Garcijine freske...*, 1983, p. 112; V. Markovic, *O predlozima za zidne slike 17. i 18. st. u Dubrovniku*, in "Peristil", 1994, 37, pp. 137-140.

128 Cfr. S. Carotenuto, *Nuovi documenti...*, 2014, pp. 55-69; nonché *La fortuna del Barocco napoletano...*, 2010, pp. 138-141.





PRECISAZIONI SULLA PRESENZA DI DOMENICO GUARINO NELLA PENISOLA SORRENTINA

Domenico Guarino

Gli ultimi studi sull'attività di Domenico Guarino hanno permesso una parziale e attenta ricostruzione del suo percorso artistico, specie riguardo all'ambito lucano. Volendo riconsiderare preliminarmente la fortuna critica del pittore, bisogna ricordare il contributo di Eleonora Sansone¹ che ha condotto una revisione integrale del profilo dell'artista, ampliando il numero dei dipinti e rettificando molte delle datazioni.

La vicenda critica del Guarino,² prende avvio dal De Dominici,³ il quale, ricorda il suo apprendistato presso la bottega di Paolo De Matteis e l'allontanarsi da quest'ultimo per avvicinarsi in un secondo momento alla «bella tinta di Luca Giordano... si volse a farne acquisto con studiosa applicazione».⁴ Il biografo fornisce inoltre utili indicazioni in merito ai lavori per i certosini di San Martino:

scelto da' padri certosini di San Martino per rinovare le antiche pitture di Giotto nella real chiesa dell'Incoronata, e a dipingere la tribuna con immagini di santi dottori a fresco di chiaroscuro, ed altresì a fare ad olio due quadri per le cappelle della suddetta chiesa, uno col Martirio di san Gennaro, e l'altro con san Gregorio Taumaturgo.⁵

Gli impegni per i padri certosini trovarono continuità negli interventi di restauro condotti presso la Certosa in relazione agli affreschi di Belisario Corenzio e di Micco Spadaro.⁶ Sebbene perduti, i quadri per la chiesa di San Nicola alla Dogana (un *San Gennaro* e una *Sacra Famiglia*), consentono di verificare l'accresciuta qualità dell'artista attraverso le parole del De Dominici:

sono due suoi quadri, uno rappresentante san Gennaro, l'altro san Giuseppe seduto che tiene il Bambino Gesù, e vi è la Beata Vergine con alcuni putti, e gloria con teste di cherubini così ben dipinti, e con tal freschezza e tenerezza ammirabile di colore, e con tali giudiziosi accidenti di lume, che viene invidiato da' medesimi professori. Egli vive felice, operando in patria per moltissimi occasioni che gli ha procacciato il suo



studioso operare, ed ha molti scolari [...] è molto amato da ogni ceto di persone e da nostri virtuosi professori vien molto stimato nella pittura.⁷

Segni della sua progressiva qualificazione si riscontrano, inoltre, sia nell'inserimento, fin dal 1704, nella confraternita di Sant'Anna e San Luca,⁸ sia nella nomina a presidente della stessa confraternita, in due successive occasioni: dal 1732 al 1737 e dal 1744 al 1745.⁹ Un primo tentativo di ricostruzione del *corpus* delle opere dell'artista si deve a Spinosa, che segnala sia una tela nella chiesa di Sant'Antonio da Padova a Caggiano,¹⁰ che andrà interpretata come *Cena Mistica tra*



san Pietro d'Alcantara e santa Teresa d'Avila (1720),¹¹ sia «alcuni dipinti nella congrega annessa a Santa Maria dell'Aiuto a Napoli»,¹² dove chi scrive ha individuato l'opera del Guarino nel *Martirio di Sant'Orsola*.¹³ Successivamente Pavone, oltre a segnalare nella chiesa di San Vito a Marigliano l'*Apparizione della Croce a Costantino*,¹⁴ ha reso noto due documenti,¹⁵ che attestano l'esecuzione per alcuni committenti privati di tre quadri, raffiguranti *San Gennaro*, *San Francesco Saverio e l'Adorazione dei Magi* nel 1720 e di cinque quadri nel 1729.

Dopo gli interventi di Grelle Iusco¹⁶ sul territorio lucano, Eleonora Sansone¹⁷ ha restituito al Guarino l'*Immacolata* nella chiesa del con-

vento di Sant'Antonio a Salandra, la *Via Crucis* nella chiesa di Santa Maria del Sepolcro a Potenza, il *San Francesco d'Assisi* nel convento di Santa Fara a Bari e il *Cristo nel Getsemani* del Museo Diocesano di Bitonto. La studiosa, nel riordino



Domenico Guarino, *Vergine del Rosario*, Schiazzano di Massa Lubrense, chiesa del Ss. Salvatore.

Domenico Guarino, *Annunciazione*, Annunziata di Massa Lubrense, chiesa dell'Annunziata.

Domenico Guarino, *Madonna del Rosario*, Schiazzano di Massa Lubrense, oratorio del Santo Rosario in Chiesa del Santissimo Salvatore.



Da sinistra:

Domenico Guarino, *Padre Eterno*, Annunziata di Massa Lubrense, chiesa dell'Annunziata.

Domenico Guarino, *Vergine Addolorata con San Giuseppe e San Matteo*, Annunziata di Massa Lubrense, chiesa dell'Annunziata

Domenico Guarino, *Madonna delle Grazie*, Annunziata di Massa Lubrense, chiesa dell'Annunziata.

Domenico Guarino, *Vergine in preghiera*, Annunziata di Massa Lubrense, chiesa dell'Annunziata (deposito).



delle opere lucane dell'artista, ha ricondotto «alla bottega» l'*Immacolata* del convento a Sant'Arcangelo, le quindici tele di santi presenti nella chiesa del convento di Sant'Antonio a Salandra, la *Madonna col Bambino* nellachiesa di Sant'Antonio a Pomarico e ha respinto l'attribuzione della *Porziuncola* di Genzano, della *Santa Lucia* della chiesa del Cimitero a Lavello, del *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* della Cattedrale di Venosa e del polittico nella chiesa del Rosario di Maratea.

Aggiunte e precisazioni in merito all'operato artistico del Guarino, sono state fornite dall'Acanfora, che individua in Calabria l'*Annunciazione* e la *Sacra Famiglia con San Giovannino e santi* (1751) nella chiesa



Domenico Guarino, *Santa Barbara, Annunziata di Massa Lubrense*, chiesa dell'Annunziata (deposito).

◆ ◆ ◆
 parrocchiale di Parghelia e in Puglia una raccolta di quattro ovali raffiguranti la *Comunione di Santa Maria Egiziaca*, *San Francesco d'Assisi e l'angelo*, *l'Apparizione dell'Eucarestia a San Pasquale Baylòn* e *San Pietro d'Alcantara*.¹⁸

Su tale percorso, si è inserito anche Mauro Vincenzo Fontana,¹⁹ non solo segna-

lando un'*Ultima Cena* in Santa Maria delle Grazie a Campi Salentina, ma soprattutto individuando opere dell'artista sia presso la capitale del Vicereame,²⁰ sia nella costiera sorrentina come la *Madonna del Rosario*²¹ del 1715 e la *Madonna delle Grazie e le anime purganti*²² nella chiesa del SS. Salvatore di Schiazzano²³ di Massa Lubrense, dove lo studioso, oltre a ricondurre la commissione della *Madonna del Rosario* alla confraternita del eponimo,²⁴ ha evidenziato legami con la più tarda *Apparizione della Croce a Costantino*, del convento di San Vito di Marigliano.²⁵ La tela di Schiazzano del 1715, testimonia il

primo lavoro del Guarino e va ricollegata all'opera di analogo soggetto di Luca Giordano nella chiesa di Spirito Santo di Palazzo, oggi al Museo di Capodimonte. Ancora il Fontana attribuisce al maestro alcune tele nella chiesa dell'Annunziata di Massa Lubrense come la *Santa Rosa da Lima*,²⁶ la *Santa Caterina da Siena*²⁷ e l'*Annunciazione*.²⁸ In quest'ultima, posta sull'altare maggiore, mi è stato possibile individuare la firma e la data, apposte nel registro inferiore: «D. Guarino



P. 1725». L'*Annunciazione* di Massa, ha come modello la redazione eseguita da Paolo De Matteis nel 1712, ora al Saint Louis Art Museum e mostra evidenti affinità con le tele del ciclo di Pomarico, in particolare con la *Santa Apollonia*, per la medesima tipologia dei visi e la costruzione della scena.

Nella presente occasione, al fine di ampliare il catalogo delle opere del Guarino, intendo rendere noti alcuni dipinti, che pur essendo presenti in chiese del territorio sorrentino,



Domenico Guarino, *Gesù fra gli angeli, Annunziata di Massa Lubrense*, chiesa dell'Annunziata.

non sono stati finora considerati. In primo luogo va segnalata la *Madonna del Rosario*²⁹ dell'oratorio della Confraternita del Santo Rosario, annesso alla chiesa del Santissimo Salvatore di Schiazzano di Massa Lubrense. La tela, firmata e datata 1723, non ha trovato adeguata citazione nel corso degli studi.³⁰ Eppure a distanza di solo otto anni dal primo intervento presso la chiesa parrocchiale, i confratelli della congrega del Rosario, forse per rinnovare la loro sede o in occasione dell'inaugurazione, decisero di affidare al Guarino un'altra tela con il medesimo soggetto rosariano. Tuttavia notevoli appaiono le differenze con la *Madonna del Rosario* del 1715. Infatti la mancanza del ricco baldacchino istoriato e l'assenza delle svariate testine di angioletti rivela una riduzione dei toni di monumentalità introdotti nelle composizioni giordanesche, per un'adesione ad un metro accademico che diverrà prevalente nelle opere della fase tarda dell'artista.

Sempre nell'Annunziata di Massa Lubrense, segnalo la presenza di due tele raffiguranti la *Vergine Addolorata con San Giuseppe e San Matteo*³¹ e la *Madonna delle Grazie*³² che reca nella parte bassa della composizione l'iscrizione «D. Guarino P. 1725». La tela trova confronto con la più tarda *Madonna con Bambino e Santi* della chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli.³³ Al momento non possediamo sufficienti notizie sulla cappella eponima, ma solo l'indicazione, fornitaci dal Filangieri,³⁴ che in antico l'altare era dedicato all'Assunzione della Vergine, mentre a seguito del restauro settecentesco

del monastero, promosso dalla badessa suor Maria Cristina Romano, la cappella venne dedicata alla Madonne delle Grazie. Maggiori notizie abbiamo in merito alla *Vergine Addolorata*. L'opera, che ha rivelato la firma e la data 1728,³⁵ risulta commissionata, secondo il Filangieri, dalla famiglia Turbolo, proprietaria dell'altare:

cadde ben presto in abbandono e il Nepita nel 1700 la trovò spogliata di tutto. Nella rifazione generale del settecento vi fu eretto l'altare marmoreo con le armi scolpite dei Turbono, e vi fu messa una tela rappresentante l'Addolorata con S. Matteo e S. Giuseppe.³⁶

Lo storico, inoltre, ci informa che la cappella apparteneva alla succitata famiglia dal 1586, anno in cui Prospero Turbolo

istituì un Monte di pegni, legando a tal uopo al Pio Monte duc. 1050, onde fu eretta la torre dell'Annunziata e dispose che si fondasse nella chiesa di quel casale una cappella per la sua famiglia, che fu quella di S. Matteo e decorata di un quadro.³⁷

Ancora presso l'Annunziata mi è stato possibile individuare altre tele inedite di Domenico Guarino: la tarda e autografa *Vergine in preghiera*³⁸ che, come riportato nella scheda ministeriale,³⁹ risulta essere firmata e datata 1752 e la *Santa Barbara*⁴⁰ degli inizi anni Venti.⁴¹ Quest'ultima può essere attribuita all'artista per evidenti affinità stilistiche, con la *Sant'Orsola* e la *Santa Barbara martirizzata* del convento del Ss. Crocifisso di Forenza, riscontrabili nella costruzione soda dei volti, nelle ampie falde delle pieghe e nelle decorazioni aure dei vestiti. Sempre nell'ambito dei lavori



dell'Annunziata, intendiamo qui aggiungere altre due tele, non segnalate in precedenza dalla critica: un *Padre Eterno*⁴² e un *Cristo fra gli angeli*,⁴³ realizzati per la cappella dell'*Incoronazione della Vergine*,⁴⁴ che vennero commissionati durante i lavori di restauro promossi dalla badessa Romano.

Infatti, il Filangieri ci informa che:

L'ultima cappella presso l'arco maggiore restò abbandonata fino al settecento. Nella rifazione generale fu restaurata e dedicata all'Immacolata, di cui vi si venera un simulacro ligneo.⁴⁵

Pur essendo limitate le conoscenze della produzione degli anni Trenta



del Guarino, un ulteriore accrescimento del catalogo è possibile, restituendogli sia l'affresco dell'*Incoronazione della Vergine* in Santa Maria della Lobra di Massa Lubrense,⁴⁶ sia le tre opere citate nelle *Memorie storiche della chiesa sorrentina* di Bartolomeo Capasso.⁴⁷



Domenico Guarino, *Deposizione di Cristo*, Procida, abbazia di San Michele Arcangelo, cappella di S. Alfonso.



Domenico Guarino, *Assunzione della Vergine al cielo*, Preazzano di Vico Equense, chiesa di Sant'Andrea Apostolo.



Quest'ultimo, nel descrivere la Cattedrale dei Santi Apostoli Filippo e Giacomo, osserva che «Seguitando il giro della chiesa dopo l'altare maggiore dall'altro lato evvi la cappella dei Sersali con tre quadri di Dom. Guarino del 1733».⁴⁸ A seguito di un sopralluogo condotto nella chiesa,⁴⁹ è stato possibile individuare sia la *Vergine Addolorata con i simboli della passione*⁵⁰ (attualmente collo-

cata presso la cappella adiacente l'altare maggiore), sia altre due tele, di dimensioni più ridotte, raffiguranti *Cristo confortato dall'angelo* e *l'Apparizione della Croce a Sant'Elena*,⁵¹ collocate in una cappella laterale della navata destra.

Alle già note tracce dell'attività artistica di Domenico Guarino degli anni Quaranta, soprattutto in Basilicata per le chiese di Atella e di Pisticci,⁵²



Domenico Guarino, *Vergine Maria*, Collezione privata.



è possibile aggiungere, sia la *Vergine Addolorata con i simboli della passione*⁵³ del 1743, sia la poco nota *Deposizione di Cristo*,⁵⁴ custodita nell'abbazia di San Michele Arcangelo a Procida. L'opera, situata nella cappella del santo vescovo redentorista Sant'Alfonso Maria de' Liguori,⁵⁵ denominata anche con i duplici nomi «della segreta» e «dei

rossi», è racchiusa in un'elegante e monumentale struttura lignea dorata e risulta essere firmata e datata 1746.⁵⁶ Sempre eseguita dal pittore sul finire degli anni Quaranta è l'inedita *Assunzione della Vergine al cielo*⁵⁷ della chiesa di Sant'Andrea Apostolo in Preazzano di Vico Equense. La tela, oggi presso la sacrestia, un tempo era collocata in chiesa lungo la «cappella a sinistra».⁵⁸ Pur non essendo firmata, l'opera può essere ricondotta al Guarino, confrontandola con il *Sant'Antonio*

Abate per il convento di Pisticci, l'*Eterno Padre*⁵⁹ e la *Comunione degli Apostoli* (1742) per il convento del Ss. Crocifisso di Forenza. In queste opere, la spigliata libertà di stesura, la pennellata rapida, sintetica, vaporosa e smaterializzante dei corpi denotano l'adesione del maestro a nuovi orientamenti, che caratterizzeranno la sua maturità.

Tra le ultime opere da inserire nel circuito degli anni Cinquanta trovano collocazione la *Vergine Immacolata*⁶⁰ del 1750, di collezione privata, e la già citata *Vergine in preghiera* del 1752. Sebbene le novità nel percorso del Guarino trovano conclusione, al momento, con la *Madonna del Carmine e delle anime purganti* per la chiesa della Potentissima di Laurenzana del 1756, le fonti ottocentesche⁶¹ segnalano nel 1774 il Guarino ancora in vita e attivo in patria.

NOTE

1 E. Sansone, *Domenico Guarino, in Splendori del barocco defilato: arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra a cura di E. Acanfora, Mandragora, Firenze 2009, pp. 244-246.

2 Nato a Napoli nel 1683, la data viene riportata per la prima volta in R. Tufari, *La certosa di San Martino in Napoli: descrizione storica ed artistica*, Ranucci, Napoli 1854, p. 268.

3 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Ricciardi, Napoli 1742-1745, pp. 1028-1029.

4 Ibidem.

5 Ibid.

6 Ibid. In proposito, va ricordato quanto affermato dal Dalbono «strana condizione di un settecentista, per il quale il lavoro diveniva un letto di Procuste» C.T. Dalbono, in *Storia della*

pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600 a noi, Gargiulo, Napoli 1859. Il negativo giudizio va riletto non più ripiegando gli interventi di restauro come un'occupazione secondaria o marginale rispetto alla realizzazione di opere ex novo, ma ponendo l'accento sull'acquisita solidità artistica del Guarino.

7 B. De Dominici, *Vite de' pittori...*, pp. 1028-1029.

8 G. Ceci, *La corporazione dei pittori*, in "Napoli nobilissima", VII, 1898, pp. 8-13

9 F. Strazzullo, *La corporazione dei pittori*, Tipografia Gennaro D'Agostino, Napoli 1962.

10 Per ulteriori notizie sul ciclo di Caggiano, rimando al saggio di E. Sansone, *Domenico Guarino*, in *Splendori del barocco...*, 2009, pp. 244-246.

11 Le due opere, *l'Annunciazione* e la *Visitazione*, al momento non sono reperibili.

12 N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, I, Electa, Napoli 1986.

13 Olio su tela. La congrega annessa alla chiesa di Santa Maria dell'Aiuto, intitolata a Sant'Orsola e Santa Caterina dei Rossi, è chiusa al culto e in stato di abbandono.

14 L'opera risulta essere firmata in basso a destra «D. Guarino P. 1719», mentre sul lato opposto compare una lunga iscrizione «A devozione dei Governatori di Napoli: Francesco Persico, Nicolò Poderico, Antonio Maggio, Leonardo Donnarumma, Domenico Bonino, Gaetano Mostellone, Antonio De Felice, Domenico Guarino e dal terziario francescano Giuseppe di Lecce».

15 M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, con appendice documentaria a cura di U. Fiore, Liguori Editore, Napoli 1997.

16 *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo del Seminario, 1979) a cura di A. Grelle Iusco, De Luca, Roma 1981.

17 E. Sansone, *Domenico Guarino*, in *Splendori del barocco...*, 2009, pp. 244-246.

18 E. Acanfora, *Riscoperta del Sei e Settecento a Forenza*, in Forenza Barocca, Paparo, Napoli 2012, pp. 18-19.

19 M.V. Fontana, *Dalla «scuola di Paolo» alla «bella tinta di Luca»*. Aggiunte a *Domenico Guarino*, in *Forenza Barocca*, Paparo, Napoli 2012, pp. 25-31.

20 *La Madonna con Bambino tra i Santi Nicola da Bari, Antonio da Padova e Antonio Abate* nella chiesa di San Domenico Maggiore, la *Via Crucis* nella chiesa di Santa Maria alla Sanità, e *Sant'Anna con la Vergine bambina* nel convento del Carmine Maggiore.

21 Olio su tela, cm 222 × 150.

22 Olio su tela, cm 155 × 100. La tela non risulta più collocata in chiesa, poiché fu trafugata nel 1994.

23 Il piccolo paesino di Schiazzano è situato a pochi chilometri dal centro di Massa Lubrense. Per ulteriori ed interessanti notizie sul borgo costiero, rimando alle notizie fornite dall'erudito locale G. Maldacea, *Storia di Massa Lubrense*, Dalla Tipografia Flautina, Napoli 1840, p. 87.

24 R. Filangieri, *Storia di Massa Lubrense*, L. Pierro, Napoli 1910, p. 440.

25 «L'opera lascia trapelare una consanguineità profondissima con la poco più tarda pala di Marigliano, un'affinità che, in particolare, si palesa con forza nella felice commistione tra elementi di schietta ascendenza dematteisiana e spunti di chiara marca giordanesca. Se, infatti, il ricordo delle esperienze compiute in gioventù sul de Matteis riaffiora limpido nella predilezione per una pennellata preziosamente levigata – che, si badi, risulta alquanto distante dal tocco energico e franto proprio dei giordaneschi di più stretta osservanza –, nella sonora vivacità degli accostamenti cromatici si scorge già distinto il riflesso delle soluzioni coloristiche messe in campo dall'ultimo Giordano». M.V. Fontana, *Dalla «scuola...*, 2012, p. 31.

26 Olio su tela, cm 119 × 80,6.

27 Olio su tela, cm 120 × 80.

28 Olio su tela, cm 240 × 180.

29 Olio su tela, cm 175 × 117.

30 L'antica letteratura locale, menziona ampiamente i ricchi arredi della chiesa del Santissimo Salvatore di Schiazzano, ma non si fa menzione dell'autore della tela. Vedi G. Maldacea, *Storia di Massa...*, 1840, p. 87; R. Filangieri, *Storia di Massa...*, 1910, pp. 437-442.

31 Olio su tela, cm 220 × 154.

32 Olio su tela, cm 210 × 156.

33 Vedi nota 20 del presente lavoro.

34 R. Filangieri, *Storia di Massa...*, 1910, pp. 417-420.

35 L'iscrizione compare sul piedistallo della Vergine Addolorata «D. Guarino P. 1728».



36 R. Filangieri, *Storia di Massa...*, 1910, p. 420.

37 Ivi, pp. 352-355. Oltre al personaggio di Prospero Turbolo, il Filangieri, ci parla di altri componenti della famiglia. Berardino nacque nel casale di Nerano e poi si stabilì definitivamente in Napoli. Presso la capitale del Regno fu il primo ad esercitare il banco pubblico e ciò gli «procacciò grandi ricchezze». Pur vivendo a Napoli, non dimenticò mai la sua patria e tra le opere pubbliche, per difendere la sua terra, fece costruire presso la «marina del Cantone» una grande torre. Per la sua famiglia acquistò una cappella presso la chiesa di Santa Maria la Nova in Napoli e vi realizzò il suo monumento funebre. Giovan Leonardo, eccellente scultore in legno, che nel 1560 insieme a Benvenuto Tortorelli da Brescia e Nicola Picarelli prese parte alla costruzione del coro della chiesa dei Santi Severino e Sossio. Padre Severo, illustre certosino presso la certosa di San Martino, vi fu prima vicario e poi priore dal 1583; Anello, filosofo ed astrologo, e Giovan Donato autore di varie opere tra cui alcune sulla rinnovazione della lega delle monete del Regno di Napoli.

38 Olio su tela, cm 76 × 62. Attualmente l'opera risulta essere presso il deposito della chiesa dell'Annunziata.

39 L. Starita, scheda ministeriale, 1995.

40 Olio su tavola sagomata, cm 88 × 57. Attualmente presso il deposito della chiesa.

41 L'incessante produzione degli anni Venti, evidenzia le numerose offerte di lavoro proposte al Guarino e come sottolineato dal Fontana ciò è dovuto «nella sua eccezionale rapidità esecutiva, un abilità che non sfuggì agli occhi di un conoscitore esperto come il De Dominici».

42 Olio su tela, cm 143 × 64.

43 Olio su tela, cm 143 × 64.

44 Inoltre, nella presente cappella riconduco alla mano del maestro il Coro degli angeli alle spalle della statua ligneo della Vergine Immacolata.

45 R. Filangieri, *Storia di Massa...*, 1910, p. 420.

46 Attualmente l'affresco viene censito come di anonimo autore del XVIII secolo (A. Melania, Scheda ministeriale, 1985) e allo stato attuale presenta notevoli rifacimenti. Inserito in una cornice in stucco quadrilobata, può essere restituito al Guarino e ascritto al 1730 come riportato dal R. Filangieri, *Storia di Massa...*, 1910, p. 414.

47 L'opera fu edita in Napoli presso lo Stabilimento dell'Antologia legale nel 1854. L'erudito studioso, nacque a Napoli nel 1815. Si interessò di storia locale, infatti si dedicò prevalentemente agli studi di storia napoletana, di cui fu largamente rinnovatore per la scrupolosa attenzione nelle ricerche e l'ampiezza di metodo con cui ne raccolse le fonti.

48 B. Capasso, *Memorie storiche della chiesa sorrentina*, Dallo stab. dell'antologia legale, Napoli 1854, pp. 126-127.

49 Anche Augusto Russo mi ha confermato di essere a conoscenza delle tre opere citate.

50 Olio su tela. L'opera, richiede un urgente restauro, viste le gravi condizioni.

51 Entrambe le opere sono olio su tela. Non si sa di preciso quando i due quadri vennero trasferiti dalla cappella Sersale all'altare laterale, forse in un riordino generale di inizio secolo scorso.

52 E. Sansone, *Domenico Guarino*, in *Splendori del barocco...*, 2009, pp. 244-246.

53 Olio su tela, cm 297 × 155. Comparsa online (www.artnet.com) al lotto 38, nel registro inferiore dell'opera compare l'iscrizione «D. Guarino P. 1743».

54 Olio su tela, cm 200 × 230.

55 La cappella, fondata nel 1733 da Sant'Alfonso Maria del Liguori, è raggiungibile scendendo due rampe di scale scavate nella roccia; in passato fu sede della confraternita dell'Addolorata.

56 Chi scrive non ha potuto vedere la tela, visti gli attuali lavori di restauro della cappella. La firma e la data sono segnalate in N. Bevilacqua, Scheda ministeriale, 1981.

57 Olio su tela, cm 200 × 180.

58 F. Petrelli, Scheda ministeriale, 1989.

59 Olio su tela, cm 100 × 70. L'Eterno Padre, il Cristo condannato al sinedrio, e la Pietà fanno parte della macchina d'altare barocca del convento di Forenza. E. Sansone, *Domenico Guarino*, in *Splendori del barocco...*, 2009, pp. 244-246.

60 Olio su tela. L'opera risulta essere firmata e datata sul retro: «D. Guarino P. 1750».

61 F. De Boni, *Guarini Domenico*, in *Biografia degli artisti, ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musicisti di ogni nazione che fiorirono da' tempi più remoti sino a' nostri giorni*, Presso Andrea Santini, Venezia 1852, p. 457.





LA PRESENZA DELLA TRADIZIONE PITTORICA ITALIANA NEI SALONS DI DIDEROT

Michele Bertolini

«**S**arebbe ingiusto da parte nostra, una volta entrati nei particolari suddetti, non riconoscere il nostro debito verso l'Italia: la quale ci ha donato le scienze, che in seguito hanno fruttificato con tanta abbondanza in tutta Europa. Soprattutto all'Italia dobbiamo le belle arti e il buon gusto, e innumerevoli modelli d'ineguagliabile perfezione».¹ Questo giudizio sull'Italia, identificato come il paese delle belle arti e del buon gusto, espresso da d'Alembert nel celebre *Discours préliminaire* dell'*Encyclopédie*, avrebbe senza dubbio trovato d'accordo, pur nella sua generalità, l'amico e collaboratore Diderot. A uno sguardo più attento, la conoscenza della pittura italiana da parte di Diderot si manifesta come il risultato di una conoscenza mediata e retrospettiva, il prodotto di un'esperienza maturata prima

di tutto grazie alla visita alle collezioni di quadri italiani presenti a Parigi, come la sezione aperta al pubblico del *Cabinet du Roi*, le collezioni del duca di Orléans, del barone d'Holbach, di Louis-Antoine Crozat, barone di Thiers, che verrà in parte acquistata da Diderot per conto di Caterina II. Diderot ebbe la possibilità di approfondire il suo rapporto con i modelli pittorici italiani anche grazie alla conoscenza delle riproduzioni di quadri italiani (nei *Salons* viene ricordato «l'immenso portafoglio di stampe»² del barone d'Holbach), per ripensare infine il ruolo e il valore dell'arte italiana attraverso l'elaborazione teorica della trattatistica accademica francese (Roland Fréart de Chambray, Charles-Alphonse Dufresnoy, Charles Le Brun, Roger De Piles) e della nascente estetica settecentesca del sentimento (Jean-Baptiste Du Bos).

Tracciando il perimetro delle conoscenze artistiche di Diderot relative alla pittura italiana, è possibile interrogare le tre funzioni



euristiche che il sapere storico-artistico svolge all'interno del dispositivo testuale dei *Salons*: un ruolo innanzitutto critico, finalizzato cioè alla formulazione di un giudizio più consapevole e fondato sulle opere contemporanee, attraverso il rimando a un «modello di confronto» del passato, e all'eventuale denuncia di un «plagio» o di un «prestito»;³ una funzione pedagogica nei confronti tanto degli artisti quanto del pubblico, che si sovrappone al valore pedagogico che Diderot attribuisce alla sua stessa critica d'arte, in quanto critica aperta al contributo offerto dagli specialisti e dagli artisti;⁴ infine, una funzione creativa, dove il rinvio al modello pittorico di riferimento, spesso dissimulato, agisce come uno schema immaginativo latente per la produzione di nuovi *tableaux*, di scene drammatiche o romanzesche originali, inventate liberamente da Diderot. La conoscenza diretta e in parte indiretta delle opere d'arte italiane rappresenta prima di tutto un momento indispensabile per la formazione di un gusto educato e raffinato, necessario per giudicare e riconoscere i pregi e i difetti delle opere contemporanee. La scoperta del presente passa attraverso la consapevolezza delle opere del passato, nella misura in cui l'esperienza ripetuta, la visione reiterata, la lunga familiarità con i capolavori antichi e italiani permettono di acquisire quella sicurezza di giudizio che può perfezionare il giudizio sulle opere esposte al *Salon*. In questo senso, la consapevolezza iconografica delle opere del passato lavora all'interno del giudizio estetico come una variabile qualitativa in grado di distinguere il

gusto squisito dell'uomo di lettere, gli occhi saggi e ricchi di esperienze dell'artista dal gusto del popolo, sensibile alla forza patetica ed emotiva delle opere, ma inconsapevole delle ragioni del proprio piacere. Tale consapevolezza storica è all'origine quindi della moltiplicazione, della stratificazione dei livelli del giudizio di cui i resoconti dei *Salons* costituiscono una preziosa testimonianza e al tempo stesso un interrogativo urgente per il *philosophe* il quale, di fronte alla «diversità dei giudizi della moltitudine che si riunisce in un *Salon*»,⁵ eleva a problema teorico e filosofico proprio il gusto e il giudizio che esso formula. In un rapido passaggio del *Salon* del 1761, Diderot può quindi lodare l'abate Galiani (*notre Napolitain*) per avergli fatto notare un quadro di Challe (*Socrate sur le point de boire la ciguë*), probabilmente una copia di un bassorilievo antico, dissotterrandolo dall'angolo buio in cui era stato posto nel *Salon*, e questo grazie alla lunga familiarità dell'amico italiano con l'arte antica, al suo «gusto squisito» educato al confronto con le opere d'arte del passato, alla visione di «tanti bassorilievi e di molte medaglie».⁶

In ogni caso l'uso del sapere offerto dalla storia dell'arte, dalla memoria delle opere del passato, non è mai neutro né finalizzato semplicemente a una messa in prospettiva storica degli artisti francesi contemporanei che espongono al *Salon*. Da ciò deriva la difficoltà, come ricorda Annie Becq in un saggio la cui formulazione è volutamente interrogativa (*Diderot, historien de l'art?*), di considerare l'opera critica di Diderot nei *Salons* come un testo dotato di



un valore storico-artistico in quanto tale, benché ricchissimo di riferimenti e considerazioni sulla storia delle arti. E non soltanto perché il riferimento storico a una tradizione pittorica, laddove presente, è subordinato nei *Salons* all'elaborazione di un giudizio critico e valutativo, quanto piuttosto perché «in maniera generale, è evidente che ogni riflessione capace di aprirsi sulla storia è bloccata dal senso di una Norma»,⁷ a tratti mitica e assoluta, che nel Settecento prende il nome di Natura o di Antico. Tuttavia, come cercheremo di mostrare, con il *Salon* del 1767 l'apertura di un discorso storico nella riflessione critica sull'arte emerge proprio grazie all'arte dei moderni, di quei moderni che, come i pittori italiani del Rinascimento o del Barocco, sono degli antichi per gli artisti del Settecento.

Le conoscenze artistiche di Diderot e le sue fonti

Il punto di partenza per valutare criticamente il rapporto che Diderot ha intessuto con la tradizione figurativa italiana richiede una rapida analisi delle sue conoscenze dirette e indirette dell'arte italiana. La letteratura critica, a cominciare dagli studi di Jacques Proust e Jean Seznec per giungere alle fondamentali ricerche storico-critiche di Jacques Chouillet e di Else Marie Bukdahl,⁸ ha offerto un ricco materiale di studio per ricostruire il «museo di Diderot», «l'iniziazione artistica» del filosofo, un'iniziazione alle arti plastiche piuttosto tarda,

che si affianca al lavoro di scrittura dei primi *Salons*, trovando il suo pieno perfezionamento probabilmente solo con i *Salons* del 1765 e del 1767. Una formazione estetica cui ha contribuito in maniera decisiva la frequentazione di Grimm, dell'abate Galiani, degli artisti e dei loro atelier (Chardin, Greuze, La Tour, Falconet), così come la lettura della trattatistica sull'arte francese. I pittori italiani maggiormente apprezzati e più spesso citati da Diderot (Raffaello, Correggio, Guido Reni, Tiziano, Annibale Carracci) rientrano nel gusto comune degli uomini colti del suo tempo, anche al di là dei confini della Francia. Si tratta di nomi ricorrenti anche nelle pagine dell'*Analisi della bellezza* di Hogarth, di Addison o di Walpole (per limitarsi all'area inglese),⁹ prima che l'imporsi anche in Francia del neoclassicismo di Winckelmann e Mengs ristabilisca il ruolo e il valore dell'arte italiana moderna a scapito della pittura del Nord Europa, in particolare olandese. Il gusto pittorico diderotiano è, com'è noto, ancipite, eclettico, sensibile alle qualità proprie di ogni scuola pittorica, attento ai molteplici aspetti dell'arte figurativa,¹⁰ senza che ciò comporti delle contraddizioni interne o un'instabilità di giudizio, come sostenuto da alcuni interpreti, a cominciare da Manlio Busnelli o Lionello Venturi.¹¹ La scuola pittorica del classicismo francese (Poussin, Le Sueur), la tradizione figurativa italiana e la pittura olandese sia storica (Rubens, Rembrandt) sia di genere (Teniers, Snyder, Rembrandt, van Dyck, Berghem) si dividono il suo favore e il suo apprezzamento, che si colloca in una posizione ulteriore rispetto alle battaglie partigiane fra





Jean-Baptiste Deshayes, *Le mariage de la Vierge*, 1763, Douai, Collégiale Saint-Pierre



classicismo e rococò, o all'eco della disputa fra *poussinistes* e *roubénistes*, fra Antichi e Moderni, o fra i critici-artisti, legati al mondo dell'Accademia, e i critici-letterati. Inaugurando una critica d'arte «*en technicien et en philosophe*»,¹² l'atteggiamento critico di Diderot è dialettico e strategico: si serve della tradizione del classicismo francese, del “grande gusto” della pittura storica e sublime per criticare la decadenza del «piccolo gusto» tipico del rococò (evidente nei quadri di Boucher), così come si richiama al dinamismo, alla potenza del colore e del movimento di

Rubens e dei fiamminghi per attaccare le derive accademiche di un classicismo freddo, privo di *verve*, di anima, di immaginazione di un Vien o di Carle Van Loo.

Con particolare riferimento alla tradizione pittorica italiana, la trattatistica francese (Fréart de Chambray e in seguito Roger De Piles) aveva istituzionalizzato una modalità di lettura storico-critica della «resurrezione» (*résurrection*) della pittura italiana, a cominciare da Raffaello e Michelangelo, i quali, sollecitati dalla riscoperta delle sculture antiche, si erano «allontanati dalla maniera secca e piccola praticata da Cimabue, Ghirlandaio, Perugino e da tutti gli altri che li hanno preceduti negli ultimi secoli» per approfondire un nuovo sguardo sulla «cosa».¹³ Il XVI secolo rappresenta quindi una linea di confine a partire dalla quale prendere in considerazione l'arte italiana, dal momento che l'arte del Quattrocento verrà riscoperta soltanto nell'Ottocento e in parte nel Novecento:¹⁴ un punto d'inizio, cui corrisponde un punto finale, conclusivo, ovvero l'arte italiana del Settecento, contemporanea ai *Salons* diderotiani, che Diderot, sulla scorta delle osservazioni di Grimm e dell'abate Richard, autore nel 1766 di una monumentale *Description historique et critique de l'Italie*, ignora e trascura.¹⁵ Una nota di Grimm nel *Salon* del 1765 è sotto questo aspetto particolarmente eloquente per il giudizio negativo espresso nei confronti della pittura italiana settecentesca: «Credo proprio che i grandi pittori siano oggi molto rari in Italia, proprio perché ce ne sono stati tanti nei due secoli precedenti»¹⁶ (Diderot ripeterà quest'affermazione nel *Salon* del 1767).



Il rapporto con Grimm è stato sicuramente rilevante per l'educazione artistica di Diderot, così come decisivo per la costruzione di un repertorio iconografico italiano di riferimento. Se i primi *Salons* sono piuttosto avari di rimandi alla grande pittura italiana (con l'eccezione di Raffaello e dei Carracci), le note di Grimm spesso temperano e smorzano i giudizi entusiastici di Diderot nei confronti di alcune opere francesi, come quelle esposte da Deshayes nel *Salon* del 1763 (illustre rappresentante per il filosofo di una scuola nazionale francese che ricorda i tempi di Le Brun e Le Sueur), proprio attraverso il confronto con l'arte italiana. Di fronte alle esclamazioni di entusiasmo di Diderot per *Le mariage de la Vierge* di Deshayes («il più grande pittore di chiesa», «la più bella composizione che ci sia al *Salon*»), la cui Vergine è «nobile, grande, piena di modestia, vestita e ornata in modo naturale, nel vero gusto di Raffaello», Grimm commenta ironicamente: «È un insieme molto grande e bello; ma mi sembra di aver visto in questo genere delle opere più sublimi. I Carracci, Tintoretto, il Domenichino rovinano molto i quadri francesi quando ci si ricorda di loro». ¹⁷ Il primato europeo della «scuola francese», difeso da Diderot, ¹⁸ viene quindi relativizzato da Grimm, che scrive: «Se le nostre chiese e le nostre gallerie fossero ricoperte dei capolavori di Raffaello, di Tintoretto, di Domenichino, dei Carracci, di Correggio ecc..., dubito che il quadro di Fragonard [si tratta del celebre *morceau de réception Corésus et Callirhoé*, con cui il pittore era stato accolto con entusiasmo nell'Accademia] avrebbe prodotto la minima sensazione». ¹⁹

Nelle *Riflessioni critiche sulla pittura e sulla poesia* di Du Bos, Diderot poteva inoltre ritrovare la ricostruzione dell'immagine del periodo d'oro della pittura italiana a partire dall'età dei papi Giulio II e Leone X, individuato come uno dei quattro secoli felici negli annali del genere umano, un secolo felice per la pittura anche per quelle cause fisiche e naturali, come la mitezza e dolcezza del clima, che influenzano maggiormente le arti figurative rispetto alla poesia e che s'intrecciano con la teoria climatologica del progresso delle arti di Du Bos. ²⁰ Nelle pagine di Du Bos, oltre a una descrizione della decadenza delle grandi scuole di pittura italiane fiorite nel XVI secolo (Roma, Venezia, Firenze, Bologna, Parma) nel corso del Seicento, ²¹ trova spazio inoltre l'articolazione operativa di quel *giudizio comparativo* che risulta particolarmente fecondo proprio in un contesto critico-descrittivo come quello dei *Salons*. Scrive infatti Du Bos: «Si può dare un'idea abbastanza precisa dei quadri a coloro che non li hanno visti e che non conoscono lo stile del pittore che li ha eseguiti, solo paragonandoli. [...] Diamo l'idea del pittore sconosciuto paragonandolo ai pittori noti e questo sistema è il miglior metodo di descrizione, quando si tratta di questioni che riguardano il sentimento. Colora pressappoco come il tale, diciamo; disegna come questo; compone come quell'altro». ²² Un ruolo importante nella formazione e nell'educazione del gusto visivo di Diderot è stato infine probabilmente svolto dai suoi «consiglieri artistici», ²³ che in una lettera del 15 novembre 1769 vengono raccolti nei quattro nomi di



Vien, Cochin e Chardin: «Con quello che la natura mi ha dato in fatto di gusto e di giudizio, e con gli occhi di Vernet, di Vien, di Cochin e di Chardin, che prendo in prestito a piacere, è difficile che mi possasbagliare».²⁴ Quattro artisti profondamente diversi per il genere di pittura praticato, ma accomunati da un'amicizia e da una vicinanza tali da formare un gruppo coerente, costituitosi proprio grazie al viaggio a Roma, di cui Cochin lasciò un *compte-rendu* con il suo *Voyage d'Italie* per la *Correspondance littéraire*.²⁵ L'influenza diretta da parte di uomini del mestiere, del tutto integrati nelle istituzioni accademiche francesi, sia pure secondo diversi livelli di gerarchia, spinge lo sguardo di Diderot a concentrarsi sugli elementi tecnici e formali dell'arte, con una particolare sensibilità nei confronti delle difficoltà poste dalla tecnica pittorica.

Se tuttavia il contatto diretto con i pittori suggerisce un confronto immediato, sul campo, fra i quadri esposti, finalizzato a discernere e individuare certi errori di esecuzione e a far risaltare le differenze fra i pittori maestri della loro tecnica e gli altri (soprattutto grazie al lavoro del *tapissier* Chardin incaricato dell'*accrochage* delle opere), il rapporto con i modelli italiani educa piuttosto a uno sguardo più indiretto, mediato, elaborato, culturalmente connotato. Non si tratta di una comparazione suggerita in virtù di un'esperienza diretta, grazie al confronto visivo fra due quadri esposti l'uno accanto all'altro (in cui l'occhio passa dall'uno all'altro), ma di un processo di rielaborazione che passa attraverso le funzioni e le

attività della memoria e dell'immaginazione (un processo a occhi chiusi), attraverso dei *pattern* visivi che agiscono a volte in maniera anche implicita, inconsapevole, e che il giudizio e la critica devono esplicitare. Un processo di rielaborazione che in fondo il critico e l'uomo di gusto condividono con l'artista all'opera, il quale attinge al fondo infinito della sua memoria individuale e di una memoria collettiva, selezionando posture, gesti, fisionomie, atteggiamenti, movimenti simbolicamente pregnanti.

Al contrario dell'atteggiamento di molti artisti e critici della sua epoca, che rubricavano la conoscenza delle diverse tradizioni pittoriche e stilistiche all'interno del sapere tecnico dell'arte, di quella *partie technique* dell'arte che Diderot, in quanto «*philosophe*» e «*letterato*» sente il bisogno di colmare, soprattutto a partire dal *Salon* del 1763, attraverso la frequentazione degli artisti e dei loro atelier, la consapevolezza critica dei modelli pittorici di riferimento non può ridursi secondo Diderot a una sterile conoscenza formale, a un esercizio di confronto stilistico di forme o stilemi ricorrenti. Pur apprezzando il valore della conoscenza tecnica della pittura, delle sue parti e dei termini artistici, indispensabile strumento metodologico per leggere il linguaggio delle forme plastiche e riconoscere le qualità artistiche di un'opera, Diderot critico d'arte cerca di conciliare in una sintesi dialettica e filosofica la parzialità del punto di vista degli artisti come Nicolas Cochin («inesauribili sul piano della tecnica, ma muti sull'ideale che non trovano



da nessuna parte») con la corrispettiva parzialità dei «*littérateurs*», attenti alla grandezza dell'idea, al sublime della composizione, ma incapaci di giudicare la povertà dell'esecuzione. Da questo punto di vista, *Le voyage d'Italie* di Nicolas Cochin, come ricorda Else Marie Bukdahl, «manifesta un interesse» unilaterale per «la parte tecnica» delle opere d'arte, in cui lo zelo dell'incisore si attarda a giudicare secondo «criteri formali» i «grandi pittori italiani, come Leonardo da Vinci, Tiziano, Michelangelo, il Tintoretto, Raffaello, Caravaggio»,²⁶ indipendentemente dal contenuto ideale espresso nelle loro opere.

La presenza dei pittori italiani nelle pagine dei *Salons* testimonia piuttosto a favore di un altro interesse, un diverso sguardo critico, che inserisce la grande pittura italiana, sulla scia dell'insegnamento dei trattati francesi di Félibien, Le Brun, De Piles, nell'orizzonte del «*grand genre*», dello stile sublime proprio della pittura storica, in cui decisivo è il momento ideale, la scelta dell'istante più efficace e interessante in funzione della nobiltà del soggetto. La mente geniale di Carracci (come quella di Rubens o Le Sueur) avrebbe saputo trarre profitto dall'istante infelice scelto da Lépicié per la sua *Descente de Guillaume-le-Conquérant en Angleterre* (1765), volgendo l'opera verso un sublime della tranquillità e del riposo che appartiene al lavoro ideale dell'artista.²⁷ «Raffaello, il Domenichino e Poussin sono tre grandi pittori originali» (e in seconda battuta Le Sueur e Rubens)²⁸ per la forza dell'ideale, la verve, le idee; «*le grand goût*» richiesto per la



Annibale Carracci, *Pietà con le tre Marie* (1604-1606), Londra, National Gallery



pittura storica, esige «una fronte grande e menti enormi come quelle che Raffaello, Tiziano, Le Sueur hanno portato sulle loro spalle».²⁹ Il contatto con i grandi artisti del passato tuttavia è fecondo nella misura in cui si traduce in un'atmosfera culturale e sociale

permanente, in un ambiente capace di stimolare e di elevare costantemente il gusto, realizzandosi in una presenza viva e attuale. I modelli del passato – tanti gli Antichi quanto quei pittori moderni divenuti *antichi* – devono quindi diventare, contro il gergo particolare, duro e barbaro, dei popoli dispersi, una lingua contemporanea e condivisa per gli artisti, una tradizione culturale viva, in un contesto favorevole alla competizione, allo scambio, alla comunicazione, alla concorrenza. Il vero problema emergente nei *Salons* non è quindi l'imitazione tecnica dei grandi capolavori, ma l'educazione del gusto, per cui non si tratta di «ordinare una scena come Raffaello, ma *sentire come* Raffaello ha nobilmente, semplicemente, grandiosamente ordinato» le sue figure. Senza questa preliminare comprensione sentimentale e cognitiva del fare dei grandi artisti, il contatto con i modelli di riferimento resta sterile e freddo e «il grande gusto che i nostri maestri e allievi hanno portato dalla scuola romana rischia di perdersi anche qui, nella capitale»,³⁰ perché privato dell'atmosfera di vita e di cultura, dei costumi e delle condizioni morali e sociali che lo rendono un linguaggio condivisibile.

L'insegnamento dei pittori della scuola italiana pone problemi analoghi a quelli determinati dal rapporto del gusto e degli artisti contemporanei con gli antichi (peraltro «*Anciens*» nel *Salon* del 1767 è termine che definisce tanto i pittori del Rinascimento quanto gli scultori dell'antichità classica). Di fronte all'impossibilità di

ricostruire storicamente il reale processo di sviluppo delle arti, l'artista, il critico o il letterato si trovano di fronte a belle opere d'arte antiche, senza averne mai conosciuto i maestri. Nei *Pensées détachées*, Diderot scrive, rielaborando un'osservazione già presente nel *Salon* del 1767: «Non avete mai visto [gli artisti del passato] con lo scalpello in mano; lo spirito della scuola per voi è perduto; non avete sotto gli occhi la storia in bronzo o in marmo dei successivi progressi dell'arte, dalle sue rozze origini fino al momento in cui ha raggiunto la perfezione».³¹ L'esempio, paradigmatico, è riferito allo sviluppo della scultura antica, ma di fronte all'estinzione delle scuole di pittura italiane del Rinascimento, anche l'insegnamento di Raffaello, di Tiziano, di Guido Reni, resta confinato, per lo sguardo degli artisti contemporanei, nella muta presenza della «cosa fatta», delle opere e delle loro riproduzioni. L'influsso dei maestri deve quindi essere ripensato non tanto nei termini di una diretta influenza stilistica o storica, ma sulla base di quel modello di storia ipotetica o congetturale dello sviluppo delle arti, di cui la celebre introduzione al *Salon* del 1767 offre un paradigma di riferimento esemplare. Sottratti alla loro rassicurante o schiacciante posizione di modelli assoluti e paradigmi ideali, le opere della tradizione pittorica devono essere poste in relazione con l'insieme dei valori di una cultura, sciogliersi nella dimensione vitale del gusto, di un linguaggio espressivo condiviso dalla comunità degli artisti, diventare presenze vitali dell'arte moderna.



Il plagio di Pierre: un'educazione artistica fallita

Jean-Baptiste Pierre è l'esempio negativo di un rapporto con i modelli italiani al tempo stesso servile e dissimulato, che non sa tradurre il contatto fecondo con la grande pittura italiana che l'artista ha potuto ammirare durante il suo soggiorno a Roma in energia creatrice, calore e forza immaginativa. Il giudizio espresso da Diderot nel *Salon* del 1761 è particolarmente duro e sarcastico, culminando nella denuncia di plagio nei confronti di Annibale Carracci: «La vostra *Descente de Croix* non è un'imitazione di quella di Annibale Carracci, che è al Palais Royal, e che voi conoscete bene? (...) Dovete sapere, signor Pierre, che non si deve copiare, o al limite copiare meglio; e in qualsiasi maniera lo si faccia, non bisogna screditare i propri modelli».³² Nei *Salons* successivi Diderot non mancherà di ricordare il soggiorno romano dell'artista, i molti privilegi di cui gode in quanto pittore del Re, il suo inserimento gerarchico nel mondo accademico e politico, e soprattutto l'incapacità di trasformare l'influsso italiano in elaborazione artistica personale e autonoma. In fondo la carriera artistica di Pierre, brevemente tratteggiata da Diderot, è il sintomo di un'educazione artistica fallita, di un processo pedagogico mancato, che sfocia nell'accademismo e nella freddezza. «Al suo ritorno dall'Italia», scrive Diderot nel 1763, «vent'anni fa, Pierre si ricordava di Guido Reni, del Correggio, di Raffaello, di Veronese e dei Carracci, che oggi chiama delle croste. Da 12 anni, il suo stile è

sempre degenerato, e la sua boria è cresciuta nella misura in cui il suo talento si è perso».³³

L'applicazione, nell'analisi del quadro di Pierre del 1761, di quel metodo comparativo fra antico e moderno che fa avanzare enormemente la conoscenza delle arti, anticipa ciò che nel *Salon* del 1767 sarà formulato in modo consapevole e metodico, come un vero e proprio programma di lavoro per una nuova analisi iconografica delle opere:

Immaginatemi di ritorno da un viaggio in Italia, con l'immaginazione ancora piena dei capolavori che la pittura antica ha prodotto in questi luoghi. Immaginate che le opere della scuola fiamminga e di quella francese mi siano familiari. Ottenete dalle persone ricche cui destinate i miei quaderni, l'ordine o il permesso di far eseguire degli schizzi di tutte le opere con cui dovrò intrattenerli; allora, avrete un *Salon* del tutto nuovo. Una volta conosciuti meglio gli artisti dei secoli passati, confronterei la maniera e il fare di un pittore moderno con il fare e la maniera di qualche pittore antico più vicino a lui, e voi avreste subito un'idea più precisa del colore, dello stile e del chiaroscuro. Se ci fossero una disposizione, degli accadimenti, una figura, una testa, un atteggiamento, un'espressione copiati da Raffaello, dai Carracci, da Tiziano o da un altro, riconoscerei il plagio e lo denuncerei.³⁴

Il rispetto dei modelli classici italiani non deve per il critico Diderot tradursi in una nuova forma di dipendenza intellettuale e artistica nei confronti degli autori e della loro autorità. Al contrario, il riferimento ai modelli pittorici, così come il richiamo alla verità di natura e all'osservazione sperimentale, svolge, soprattutto nei *Saggi sulla pittura*, una funzione strategica e metodologica di



liberazione dai pregiudizi sedimentati dallo studio accademico delle pose, del modello vivente, dello «scorticato», dall'«eterno studio scolastico del modello» che si pratica nelle Accademie di pittura. La «perfida conoscenza» accademica riempie l'immaginazione di «azioni, posizioni, figure false, affettate, fredde e ridicole», «fantasmi grotteschi» da cui il giovane pittore difficilmente potrà liberarsi, «esorcizzandoli e cacciandoli via dalla testa».³⁵ All'immagine, ricorrente in Diderot, di una mente posseduta da immagini e idee ingombranti, il filosofo risponde nei *Salons* con un'altra figura di possessione: quella personale e autobiografica dei fantasmi della pittura che lo inseguono e si depositano nella mente come un dizionario iconografico permanente. «L'immaginazione mi sembra più tenace della memoria. – scrive Diderot nel 1761 – Ho i quadri di Raffaello più presenti dei versi di Corneille, dei bei passi di Racine. Ci sono delle figure che non mi abbandonano. Le vedo; mi seguono; mi ossessionano. Ad esempio, quel *San Barnaba* che si strappa i vestiti sul petto, e tanti altri, come farò per sfuggire



Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Descente de Croix* (1761), Versailles, Cathédrale Saint-Louis

a questi spettri? E come fanno i pittori?».³⁶ Questa immagine impressiva della memoria e dell'immaginazione, cui Diderot farà riferimento anche negli *Éléments de physiologie*, è lo strumento di base su cui si fonda il dispositivo di scrittura dei *Salons* e delle sue lunghe descrizioni.³⁷ La memoria delle immagini è un *tapissier* che riaccende l'emozione e riscalda l'immaginazione, e che permette a Diderot, sullo scorta degli appunti presi durante le visite diurne all'esposizione e di eventuali supporti visivi e testuali (incisioni, schizzi, libretto), di rievocare e ricordare la sera, di notte, i quadri per descriverli. Il lavoro di scrittura dei *Salons* passa attraverso l'attività fondamentale della memoria e dell'immaginazione, del ricordo e della presentificazione di un'assenza. Diderot sembra cogliere in questo processo alchemico, di rielaborazione e figurazione attraverso la parola di un'immagine assente (che rinnova il fascino e la magia

dell'*ekphrasis*), un processo affine a quello della creazione artistica del pittore, al laboratorio in cui la *techne* dell'artista produce un'immagine a partire da altre immagini, da altri testi. E giunge, implicitamente, a proporlo come modello per ripensare in modo fecondo il rapporto dei pittori dei *Salons* con i loro modelli pittorici, con i grandi maestri.

L'elaborazione immaginativa dei ricordi visivi pittorici gioca peraltro un ruolo al di là dei confini dei *Salons*, nella formazione di un immaginario drammatico e letterario, in cui le immagini della pittura, al di là dei riferimenti espliciti e consapevoli, diventano, come ha mostrato Jacques Chouillet in un saggio affascinante, *clichés* stilistici, reminiscenze incontrollate capaci di modellare l'organizzazione di scene, sequenze, quadri letterari o teatrali.³⁸ Il modello antico, producendo i suoi effetti al di là del rimando esplicito o della citazione consapevole, lavora dall'interno, come uno schema generativo, nella produzione di molti *tableaux* dei lavori teatrali o dei romanzi di Diderot (in particolare *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* e *La Religieuse*). Spesso Diderot fa subire ai suoi modelli pittorici impliciti un processo di laicizzazione o di interiorizzazione, di passaggio da una forma di religiosità cristiana a una sacralità laica o pagana. Questo processo di metamorfosi dei *clichés* stilistici si ritroverà, come vedremo, anche nella possibilità di una sintesi fra paganesimo e cristianità incarnata dall'opera di Poussin, di Michelangelo e di Raffaello ed esplicitata nel *Salon* del 1767.

La svolta del Salon 1767

Il *Salon* del 1767 costituisce sotto molti aspetti un punto di svolta (e probabilmente di non ritorno) nelle concezioni estetiche e nelle valutazioni critiche di Diderot: in queste pagine anche il rapporto con la pittura italiana, e con una certa interpretazione classica della tradizione iconografica italiana, cambia registro e muta accento. Diverse esperienze e letture maturate negli ultimi anni hanno favorito un approfondimento critico da parte di Diderot dell'esperienza estetica della pittura: la frequentazione assidua delle collezioni di opere d'arte (del re, del duca di Orléans, del barone d'Holbach, del barone Crozat de Thiers, dei capolavori, italiani e olandesi, acquistati dal principe Golytzyne per conto di Caterina II) spinge Diderot a «un'analisi e descrizione dettagliata dello stile e del posto occupato dalle opere all'interno della tradizione artistica»,³⁹ a una messa in prospettiva storica che emerge in modo evidente nei due ampi commenti critici del *Saint Denis* di Vien e del *Miracle des Ardents* di Doyen e che porterà Diderot a formulare un giudizio più severo nei confronti dello stato attuale della scuola francese contemporanea. Il confronto teorico con il saggio di Burke sul bello e il sublime e la difesa dell'ideale classico di Winckelmann, di Mengs e di Daniel Webb suggeriscono al filosofo la possibilità di una terza via di comprensione estetica della forza e dell'energia della pittura fra l'equilibrio e l'armonia del gusto classico, tipica della pittura idealizzante,





Giorgio Ghisi, *Il Giudizio universale* (copia da Michelangelo, particolare), dopo il 1560, offered by Norbert Donhofer (Vienna, Austria)



e il sublime moderno caratteristico dei paesaggi di Vernet o dei quadretti di rovine di Hubert Robert.

Questa via era già stata annunciata e intravista dal *philosophe* nei *Salons* del 1761 e del 1763 di fronte alle opere sacre di Deshayes, in particolare con la sua serie dei martiri cristiani. La pittura storica ispirata al «meraviglioso cristiano» è infatti capace più del «meraviglioso pagano» di esprimere un pathos tragico e terribile,

imparentato con l'oscurità del sublime, e quindi di incarnare quel tipo di pittura espressiva che, senza rinunciare all'ideale, all'idea, sa produrre nello spettatore reazioni emotive e sensibili violente di terrore e di piacere, di spavento e di pietà.⁴⁰ Diderot persegue come modello di riferimento un ideale espressivo della pittura, capace di agire al tempo stesso sui sensi, sulle emozioni e sull'intelligenza, di colpire gli occhi e l'anima, liberando un sapere sensibile del corpo che passa attraverso un'interpretazione estetica del dolore e della sofferenza da parte del pittore. La pittura moderna è in grado di produrre un «pittorresco cristiano», dominato dalla dimensione visiva, iconica, da contrapporre all'eccellenza della «poesia dei pagani».⁴¹ Questo criterio espressivo porta Diderot a superare la tradizione del classicismo francese e la lettura che il classicismo aveva dato della cultura figurativa italiana, stimolando una comprensione più profonda e originale anche di alcuni momenti decisivi della storia della pittura italiana (laddove nel 1763 il modello pittorico decisivo del «teatro della pittura cristiana» era rappresentato dalla pittura del Nord Europa, da Rubens e da Rembrandt).

È in questo contesto che emerge al termine del *Salon* del 1767, un riferimento importante, ancorché raro e isolato e mediato da Galiani e Webb, a Michelangelo, alla scultura del *Cristo portacroce* (in Santa Maria sopra Minerva a Roma) e al Cristo giudice del *Giudizio universale* della Cappella Sistina. Diderot conosceva con ogni probabilità la prima opera attraverso un calco o una stampa



di Matham, e la seconda grazie alle incisioni che il mantovano Giorgio Ghisi aveva ricavato nel Cinquecento. Ciò che la «mitologia cristiana» possiede e che manca alla «mitologia degli antichi», è appunto la possibilità di interpretare in un senso drammatico e sublime, moderno e ispirato, la monumentalità e l'intensità della scultura antica, realizzando uno scambio fra due sistemi di credenza e due sistemi di rappresentazione. Rovesciando e integrando la teoria del modello ideale esposta nell'introduzione al *Salon* del 1767, secondo cui solo gli antichi, che non avevano antichi alle loro spalle, hanno potuto raggiungere l'ideale di bellezza e la perfezione artistica, i pittori moderni possono qui suscitare un'esperienza sublime che nasce dall'incontro fra la memoria dell'antico e l'attualità della pittura sacra, incarnata da un'immagine-palinsesto, sintesi di un punto di vista sensibile e carnale sul corpo e di una visione spirituale e ideale.

La tradizione pittorica rinascimentale o barocca può offrire l'esempio di un'interpretazione creativa e originale dell'antico, che si sottrae al rischio di un asservimento ai modelli di riferimento del passato: l'esempio di un rapporto con l'altro come sorgente e fonte per la propria creazione artistica e letteraria (quello stesso rapporto creativo che Diderot ha articolato con la «parola degli altri»)⁴² sembra arrestare il processo di inevitabile decadenza della perfezione originaria delle arti. Il punto di scarto rispetto al pensiero dell'età classica e a un'interpretazione del progresso storico come processo

sottoposto alla norma di una perfezione ideale posta all'origine dei tempi è decisivo.⁴³ Da una parte Diderot è certamente attratto da un paradigma normativo e ciclico che regola l'ascesa, il perfezionamento e la decadenza del gusto, del genio e delle arti, per cui la storia dell'arte non è che la declinazione contingente di un processo di variazione e metamorfosi di alcune regole costanti. Dall'altra parte la presenza dei grandi modelli della pittura italiana complica e mette in discussione questo paradigma, aprendo i *Salons* a un difficile rapporto con la storicità e con un divenire del tempo non puramente ciclico. Diderot può quindi suggerire proprio nel *Salon* del 1767 a Doyen di sviluppare un rapporto creativo e non mimetico con i maestri italiani e fiamminghi,⁴⁴ proprio perché questi stessi maestri hanno saputo fondere «con tale arte la Bibbia con il paganesimo, gli dei della favola antica con i personaggi della mitologia moderna che soltanto gli occhi colti e ricchi di esperienze se ne accorgono, mentre gli altri restano semplicemente soddisfatti».⁴⁵

La superiorità di questo tipo di «pittura cristiana» non consiste più semplicemente nella scelta del soggetto, in un criterio letterario, iconografico, o nel primato accademico della pittura storica (ancora dominante come criterio di giudizio nei primi *Salons*), quanto piuttosto nell'interpretazione pittorica del soggetto, nel modo con cui l'artista (Michelangelo, Rembrandt o Rubens) è stato capace sul piano del linguaggio delle forme di interpretare e di suggerire l'antico nel moderno.



Il passo merita di essere riportato nella sua complessa articolazione:

Webb, scrittore elegante e uomo di gusto, dice nelle sue riflessioni sulla pittura che i soggetti tratti dai libri santi o dai martirologi non possono mai offrire lo spunto per un bel quadro. Questo uomo non ha visto né il *Massacro degli Innocenti* di Le Brun, né il *Massacro* di Rubens, né *La Deposizione dalla croce* di Annibale Carracci, né *San Paolo che predica ad Atene* di Le Sueur, né quell'apostolo o discepolo (non so chi sia) che si strappa le vesti sul petto, alla vista di un sacrificio pagano, né la *Maddalena* che asciuga i piedi del Salvatore con i suoi bei capelli; né la stessa Santa, voluttuosamente distesa a terra, nella sua grotta, del Correggio; né una folla di *Sacre Famiglie*, più commoventi, più belle, semplici, nobili, interessanti le une rispetto alle altre; né la mia *Vergine* del Barocci che tiene sulle ginocchia il bambino Gesù, in piedi e tutto nudo. Il nostro abate Galiani, che amo ascoltare sia quando sostiene un paradosso sia quando dimostra una verità, pensa come Webb, e aggiunge che Michelangelo l'aveva ben compreso, rifiutando i capelli piatti, le fisionomie pallide, magre, meschine, comuni e tradizionali degli apostoli; egli le aveva sostituite con il carattere proprio dell'antico, e aveva mandato ai religiosi che gli avevano chiesto una statua di Gesù Cristo, l'Ercole Farnese con in mano la croce; in altre opere, il nostro buon Salvatore è Giove con la saetta. [...] Prima di tutto mi dovrei domandare: il fatto è vero? Precisamente, che opere sono? Dove si possono vedere? In seguito, cercherò se Michelangelo ha potuto, con una certa ragione, porre la figura dell'uomo in contraddizione con i suoi costumi, con la sua storia e la sua vita. Le proporzioni, i caratteri, le figure degli dei pagani non erano determinati dalle loro funzioni? [...] Ma ecco ciò che ha fatto Poussin: ha cercato di rendere nobili i caratteri; si è sottomesso secondo le convenienze dell'età alle proporzioni dell'antico; ha fuso, con una tale arte, la Bibbia con il paganesimo, gli dei della favola antica con i personaggi della mitologia moderna che solo gli occhi colti e ricchi di esperienze se ne accorgono, e i rimanenti sono soddisfatti. Ecco la saggia via. È la via di Raffaello, e non dubito che non sia stata quella di Michelangelo.⁴⁶

La citazione offre diverse suggestioni utili a illuminare il complesso rapporto di Diderot con la tradizione pittorica italiana, nella misura in cui, fra l'altro, questo rapporto rilancia la questione della *querelle* fra gli Antichi e i Moderni, e soprattutto reinterpreta la dialettica fra imitazione degli Antichi e imitazione della Natura al centro del serrato dibattito a distanza con le posizioni di Winckelmann dell'introduzione al *Salon* del 1767 e della sezione sulla scultura del *Salon* del 1765. Senza dilungarsi nel commento a un modesto quadro di *San Luigi* di un autore non identificato, che ripete le fisionomie tradizionali e convenzionali dei santi e del Cristo, Diderot articola il suo commento intorno a una digressione che investe alcuni temi ampiamente dibattuti nei *Salons* come nei *Saggi sulla pittura*: il rapporto fra mitologia pagana e mitologia cristiana, la rappresentabilità degli episodi della storia sacra (l'iconicità della mitologia cristiana di fronte al primato della poesia degli Antichi), la possibilità di una sintesi fra classicità e storia sacra. L'introduzione al *Salon* del 1767 indicava nel ritorno allo stato di barbarie, a una condizione di ignoranza e di oblio consapevole l'unica risorsa dei moderni per riconquistare gradualmente il livello di perfezione ideale degli Antichi, dal momento che l'imitazione dell'Antico rappresenta solo una via indiretta e di secondo livello per riconoscere la Natura e approdare al «modello ideale», alla «linea vera di bellezza».⁴⁷ La conclusione dello stesso *Salon* suggerisce un'altra possibilità di sviluppo per un'arte che non dimentica la sua relazione decisiva con la tradizione classica. Il rapporto con l'antico di molte figure della mitologia



cristiana della pittura e scultura italiana, a cominciare dalla figura di Cristo di Michelangelo, paragonabile all'Ercole Farnese e a Giove, non viene interpretato da Diderot né come un simbolo dell'assimilazione delle figure cristiane ai personaggi e agli dei della mitologia antica (seguendo l'anticomania di Galiani o di Webb, o il gusto antiquario di Caylus, oggetto di ironiche critiche), né come il segnale di un'indebita confusione fra le due mitologie e fra soggetti eterogenei (confusione già criticata nei *Saggi sulla pittura*). Diderot è consapevole dei rischi derivanti dalla commistione stilistica e iconografica fra paganesimo e cristianesimo, così come della necessità per il pittore, più volte ribadita nei *Salons*, di una resa chiara, priva di ambiguità, indiscutibile, del soggetto, del primato dell'iconografia. Eppure, la grande pittura italiana, tanto Raffaello quanto Michelangelo, tanto Carracci o Correggio quanto Tiziano, sembra suggerire una terza via, una via di uscita dalle aporie in cui si agita il *Salon* del 1767. Diderot tuttavia esita a rendere esplicita questa intuizione: non la tematizza direttamente, anche in virtù di una conoscenza solo indiretta, testuale, mediata dalle riproduzioni, delle opere originali. Il suo riferimento iconografico maggiore resta ancora una volta Poussin, che ha saputo fondere gli dei della favola antica con le figure della mitologia cristiana: attraverso la sua «saggia via», Diderot può giustificare la scelta di Michelangelo di prendere come modello per il Cristo del *Giudizio Universale* della Cappella Sistina un eroe o un dio antico, o legittimare Raffaello che rilegge il suo *Sacrificio a Listra*, sottraendosi alle fisionomie piatte e convenzionali dell'iconografia sacra.

NOTE

1 J.R. D'Alembert, *Discorso preliminare*, in D'Alembert-Diderot, *La filosofia dell'Encyclopédie*, a cura di P. Casini, Laterza, Roma-Bari 1966, p. 101. Cfr. P. Casini, *D'Alembert et l'Italie*, in "Diderot Studies", n. 31, 2009, pp. 369-389.

2 D. Diderot, *Salon 1767*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, con la collaborazione di M. Bertolini, R. Messori, C. Rozzoni, P. Vincenzi, Le Monnier, Firenze 2012, p. 204.

3 Già nel *Salon* del 1765, Diderot articola una distinzione fra prestito e plagio, che sarà ripresa e approfondita nel *Salon* del 1767: «Voglio che un pittore, che un poeta istruisca, ispiri, riscaldi un altro pittore, un altro poeta; e questo prestito di lumi e d'ispirazione non è affatto un plagio» (D. Diderot, *Salon 1765*, in *Salons*, ed. a cura di J. Seznec, Clarendon Press, Oxford 1975, vol. 2, p. 186).

4 Cfr. E. M. Bukdahl, *Diderot critique d'art*, vol. 1, Rosenkilde et Bagger, Copenhagen 1980-1982, pp. 345-347.

5 D. Diderot, *Salon 1763*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera...*, 2012, p. 129.

6 D. Diderot, *Salon 1761*, in *Salons*, ed. a cura di J. Seznec, Clarendon Press, Oxford 1975, vol. 1, p. 124.

7 A. Becq, *Diderot, historien de l'art?*, in "Dix-huitième Siècle", n. 19, 1987, p. 429.

8 Cfr. J. Proust, *L'initiation artistique de Diderot*, in "Gazette des Beaux-Arts", n. 55, 1960, pp. 225-232; J. Seznec, *Le musée de Diderot*, in "Gazette des Beaux-Arts", n. 56, 1960, pp. 343-356; J. Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot: 1745-1763*, Armand Colin, Paris 1973; E. M. Bukdahl, *Diderot critique...*, voll. 2, 1980-1982.

9 Cfr. F. Antal, *Hogarth e l'arte europea*, trad. it. di A. De Caprariis, Einaudi, Torino 1990, p. 308.

10 Cfr. G. May, *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Minard, Paris 1957, pp. 43-45.

11 Cfr. M. Busnelli, *Diderot et l'Italie: reflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot*, Slatkine Reprints, Genève 1970 (ristampa dell'edizione Champion, Paris 1925), pp. 197-213 (Il settimo



capitolo di quest'opera s'intitola *Diderot et la peinture italienne*); L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 1964 (prima edizione in lingua inglese 1936).

12 Cfr. M. Modica, *Diderot critico d'arte*, in D. Diderot, *La promenade Vernet*, a cura di M. Modica, Nike, Milano 2000, p. 26.

13 Cfr. R. De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*, 1677, p. 95: «Ce n'est que par les restes qui ont évité la fureur des Barbares, que Raphaël et Michelange, se sont tirés de la manière seche & petite qui a esté pratiquée par Cimabue, Ghirlandaio, le Perugin, & par tous les autres qui les ont précédés dans les derniers siècles». Su questi temi, cfr. P. Quintili, *Sur quelques sources de Diderot critique d'art*, in "Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie", n. 33, 2002, pp. 97-133.

14 Cfr. G. May, *Diderot et Baudelaire...*, 1957, pp. 43-45.

15 Cfr. D. Diderot, *Salon de 1767. Ruines et paysages*, ed. a cura di E.M. Bukdahl, M. Delon e A. Lorenceau, Hermann, Paris 1995, p. 330: «La pittura e la scultura spariscono in Italia. Si fanno delle belle copie: nessuna opera interessante». Pur criticando la sterilità pedante e lo spirito meschino e superstizioso dell'abate Richard, Diderot sottoscrive il suo giudizio critico nei confronti dell'arte italiana del Settecento. Al contrario, sono numerosi e costanti i riferimenti di Diderot alla pittura di Salvator Rosa. Sui rapporti fra Diderot e l'artista napoletano del Seicento, cfr. J. Patty, *Salvator Rosa in French Literature: from the Bizarre to the Sublime*, University Press of Kentucky, Lexington 2005.

16 D. Diderot, *Salon 1765...*, 1975, p. 200.

17 D. Diderot, *Salon 1765*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera...*, 2012, pp. 131-133. La superiorità delle scuole italiane su quella francese è un motivo costante delle osservazioni di Grimm: «E infine che cosa sono Van Loo e Deshayes a fianco di un Raffaello, di un Correggio, di un Guido Reni, dei Carracci?» (D. Diderot, *Salon 1763*, I, p. 238).

18 Un primato difeso soprattutto nei primi *Salons*, anche in virtù del valore dell'istituzione accademica e statale del *Salon* come esposizione pubblica di opere d'arte: «Non abbiamo mai avuto un *Salon* più bello di questo. (...) Non si dipinge più nelle Fiandre. Esistono pittori in Italia e in Germania, ma sono meno riuniti; hanno meno occasioni di emulazione e un minor incoraggiamento. La Francia è quindi l'unico paese in cui quest'arte viene sostenuta, e anche con un certo splendore» (D. Diderot, *Salon 1761...*, 1975, p. 140).

19 D. Diderot, *Salon 1765...*, 1975, p. 200.

20 Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, trad. it. di M. Bellini e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005, pp. 237-248.

21 Cfr. *ibid.*, pp. 253-254.

22 *Ibid.*, p. 154.

23 Cfr. C. Michel, *Les conseillers artistiques de Diderot*, in "Revue de l'art", n. 66, 1984, pp. 9-16.

24 D. Diderot, *Correspondance* (Janvier 1769-Décembre 1769), ed. G. Roth e J. Varloot, Éditions de Minuit, Paris 1963, t. 9, pp. 276-277.

25 Cfr. Ch.-N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris 1758, 3 voll.

26 E. M. Bukdahl, *Diderot critique...*, vol. I, 1980-1982, p. 347.

27 Cfr. D. Diderot, *Salon 1765*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera...*, 2012, p. 185.

28 D. Diderot, *Salon 1765...*, 1975, p. 172.

29 D. Diderot, *Salon 1763...*, 1975, p. 212.

30 D. Diderot, *Salon 1765...*, 1975, pp. 126-127.

31 D. Diderot, *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i "Salons"*, in *Sulla pittura*, a cura di M. Modica, Aesthetica, Palermo 2004, p. 124. Cfr. D. Diderot, *Salon 1767*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera...*, 2012, p. 211: «E poi, amico mio, credete che non ci sia nessuna differenza fra coloro che appartengono alla scuola primitiva e ne sono al corrente, condividono lo spirito nazionale, sono animati dal calore e compenetrati dalle visioni, dai procedimenti, dai mezzi di quelli che hanno fatto la cosa, e coloro che vedono semplicemente la cosa fatta? Credete che non ci sia nessuna differenza fra Pigalle e Falconet a Parigi, di fronte al gladiatore, e Pigalle e Falconet ad Atene, di fronte ad Agasia?».



32 D. Diderot, *Salon 1761*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera...*, 2012, p. 114-115.

33 D. Diderot, *Salon 1763...*, 1975, pp. 207-208.

34 D. Diderot, *Salon 1767*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera...*, 2012, p. 203.

35 D. Diderot, *Saggi sulla pittura*, in *Sulla pittura...*, 2004, pp. 41-42.

36 D. Diderot, *Salon 1761...*, 1975, pp. 133-134. Diderot si riferisce alla figura di San Barnabanel *Sacrificio a Listra* di Raffaello, di cui Diderot poteva vedere nella Grande Galerie del Louvre, durante i *Salons*, gli arazzi ricavati dai cartoni del ciclo degli *Atti degli Apostoli*.

37 Cfr. D. Diderot, *Éléments de physiologie*, in *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann, J. Varloot, Hermann, Paris 1987, t. XVII, pp. 468-480 (si veda in particolare la metafora del cervello come una massa di cera sensibile e vivente su cui s'imprimono senza sosta i ricordi).

38 Cfr. J. Chouillet, *Le rôle de la peinture dans les clichés stylistiques et dramatiques de Diderot*, in "Europe", maggio 1984, pp. 150-158.

39 E. M. Bukdahl, *Diderot entre le "modèle idéal" et le "sublime"*, in D. Diderot, *Salon de 1767...*, 1995, p. 8.

40 Cfr. D. Diderot, *Salon 1761*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera...*, 2012, pp. 118-120 (in particolare il commento al *Saint Victor*, al *Saint André* e al *Saint*

Benoît di Deshayes); D. Diderot, *Salon 1763*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera...*, 2012, pp. 130-137.

41 Cfr. *ibid.*, pp. 131-132: «Che non mi si venga a dire [...] che la nostra mitologia si presta meno alla pittura rispetto a quella degli Antichi! [...] Il sangue che l'abominevole croce ha fatto versare da tutte le parti è proprio un'altra risorsa per il pennello tragico. [...] I crimini che la follia di Cristo ha commesso e fatto commettere sono altrettanti grandi drammi».

42 Cfr. J. Starobinski, *La parola degli altri*, in *Diderot e il demone dell'arte*, a cura di M. Bertolini, Mimesis, Milano 2014, pp. 45-65.

43 Cfr. A. Becq, *Diderot, historien...*, 1987.

44 Cfr. D. Diderot, *Salon 1767*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera...*, 2012, p. 268: «Se Doyen ha preso spunto per questa figura, lo ha fatto ut conditor et non ut interpres».

45 D. Diderot, *Salon 1767...*, 1995, p. 477.

46 *Ibid.*, pp. 474-477.

47 Cfr. D. Diderot, *Salon 1767*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera...*, 2012, p. 211: «Il modello ideale della bellezza [...] che si corrompe, si ritroverà forse in un popolo in modo perfetto solo attraverso il ritorno allo stato di barbarie; dato che questa è l'unica condizione in cui gli uomini, convinti della loro ignoranza, possono decidersi a ritornare alla lentezza di una ricerca a tastoni; gli altri restano mediocri proprio perché nascono, per così dire, sapienti».





IL METODO DI MARIA ACCASCINA E GLI AFFRESCHI DI SACCARGIA

Luca Vargiu

Ormai da qualche decennio gli affreschi absidali della Basilica della SS. Trinità di Saccargia (Codrongianos, SS) hanno cessato di rappresentare, o di essere considerati, un *unicum* nel panorama della pittura medievale in Sardegna. Un ripensamento critico dei fondamenti di questa convinzione e il riemergere di cicli pittorici di cui si erano perse le tracce, o di cui non si era a conoscenza, hanno proceduto parallelamente nell'opera di smontaggio, permettendo di restituire un nuovo corpus di opere poggiante su nuove basi.¹ Tuttavia, proprio per via del carattere di unicità assunto in precedenza, tali affreschi continuano a valere come una sorta di cartina di tornasole nel momento in cui, e a maggior ragione, si sposta l'ottica dalla storia dell'arte alla storia della critica e della storiografia artistica. Infatti, la ricognizione delle ipotesi interpretative

e delle posizioni concettuali emerse nella medievistica in relazione alla Sardegna non può fare a meno di incontrarsi con il riferimento pressoché esclusivo che per lungo tempo si è fatto a questo ciclo pittorico. È su Saccargia che si sono giocate non solo la storia della pittura e, più in generale, dell'arte medievale in Sardegna, ma anche la tenuta sia delle argomentazioni addotte a supporto dell'indagine, sia dei loro principi teorici e storico-critici.

In quest'ottica appaiono particolarmente significative le posizioni emerse tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, tanto sul piano della storia degli studi, per la fecondità dimostrata da alcune ipotesi allora elaborate, quanto sul piano della storia della critica, per la ricchezza dei punti di vista dai quali l'argomento è stato affrontato e per il profilo degli studiosi coinvolti.² Il dibattito implicito sviluppatosi in quei decenni costituisce una sorta di fase mediana nella vicenda delle ricerche sugli affreschi, situandosi tra le indagini pionieristiche





Codrongianos (SS), Ss. Trinità di Saccargia,
Affreschi absidali, visione d'insieme



svolte fino agli anni dell'ultima guerra e quelle che dagli anni Novanta hanno contribuito a metterne in discussione il carattere di *unicum*. È una fase che ha inizio nel 1953, con la pubblicazione dell'articolo di Maria Accascina *Gli affreschi di S. Trinità di Saccargia* nella rivista "Bollettino d'arte"; a esso fanno seguito inizialmente il denso *Comment on the Frescoes in S. Trinità di Saccargia*

di Edward B. Garrison, dell'anno successivo, e un cenno brevissimo, finora sfuggito all'attenzione degli studiosi, di Hellmut Hager nella sua prima monografia, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes* del 1962.³ Questa apertura internazionale ha costituito una parentesi e un'occasione mancata, in quanto sia Garrison sia Hager sono stati ignorati dalla critica successiva e gli studi su Saccargia hanno ripreso a circoscriversi in Italia.⁴ Dello stesso 1962 è l'intervento di Corrado Maltese in *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, a cui seguono le osservazioni

di Mario Rotili – del tutto dipendenti da Accascina – in *Origini della pittura italiana* del 1963 e, infine, un cenno nel lungo saggio del 1969 *Frammenti di una civiltà anticlassica*, scritto a quattro mani da Maltese e Renata Serra; a questi, almeno per completezza, andrebbe aggiunto il testo del pittore e incisore Antonio Leonardo Sechi a corredo delle tavole di rilievo architettonico della basilica, risalente agli anni 1953-1957 e rimasto inedito fino al 1992.⁵

Con l'intento di indagarne gli aspetti metodologici, le pagine successive si soffermeranno sull'articolo di Maria Accascina. All'interno della storia degli studi sul ciclo pittorico codrongianese, questo contributo ha costituito soprattutto un termine di confronto polemico: considerato nel suo insieme, come ha scritto l'archeologo Roberto Caprara, un «articolo nel quale spunti interessanti si alternano a disarmanti disinformazioni e ingenuità»,⁶ se ne sono rifiutate le tesi-chiave, sia in termini di individuazione d'ambito, sia in termini di datazione. Già Garrison contestava alla studiosa i riferimenti a Bisanzio, minimizzava, pur senza negarla, un'influenza catalano-spagnola e rifiutava l'ascrizione alla prima metà del XII secolo.⁷ Queste tesi si ritrovano di lì a poco in Sechi e Maltese, più decisi rispetto allo storico statunitense a mettere da parte il riscontro di influssi tardo-bizantini e catalani come pure una datazione così alta: una datazione che anche successivamente ha trovato poco seguito e poco credito, tanto da essere ripresa in anni più recenti solo da Miklós Boskovits e, sulla sua scia, da Angelo Tartuferi.⁸ In seguito Renata Serra e Roberto



Coroneo, rifiutando parimenti tale datazione, hanno visto come «non pertinenti», e quindi suscettibili di essere «tralasciati», i rimandi agli ambiti copto e, ancora, catalano.⁹ Più di recente Alberto Virdis, oltre a considerare l'articolo nel suo complesso «un lavoro derivato da conoscenze approssimative della storia sarda», per esempio per avere «nominato un poco verosimile *ducato* di Torres», ha criticato il suo legame con la tesi, oggi non più sostenibile, di una «pittura benedettina» dotata di caratteri propri e riconoscibili.¹⁰

Allieva di Adolfo Venturi e docente in quegli anni all'Università di Cagliari, Accascina è stata attiva soprattutto in Sicilia, sua terra d'origine, dove all'insegnamento universitario ha accompagnato, fra l'altro, la direzione del Museo Nazionale di Messina e il riordino della sezione delle opere medievali e moderne di quello di Palermo.¹¹ Tra i suoi interessi vasti e poliedrici, lo scritto del 1953 è l'unico riguardante argomenti relativi all'arte in Sardegna; nella storia degli studi esso si segnala anzitutto per essere il primo lavoro dedicato interamente al ciclo pittorico di Codrongianos, se si esclude la mezza eccezione dell'articolo pionieristico di Felice Liperi del 1933.¹² Un convegno del 2006, tenutosi proprio in Sicilia, è stata l'occasione per una riconsiderazione della figura della studiosa e del suo contributo alla storia dell'arte, sia sul piano storico, sia su quello metodologico.¹³ Ed è significativo notare, in quest'ottica, come i caratteri e i motivi-guida del suo orientamento teorico emergano nitidamente anche nell'articolo su Saccargia, così come, neanche troppo in filigrana o tra le righe, nelle critiche sopra accennate.

All'interno di queste ultime sono soprattutto due indicazioni a rivelarsi acute: la prima di Maltese, che nota come la datazione proposta dalla studiosa nascesse «in seguito a minuziosi raffronti iconografici»,¹⁴ e la seconda di Coroneo, ripresa poi da Serra, che riporta la giustificazione di tale datazione come dovuta a quella che la stessa Accascina definiva «volontà rappresentativa più che narrativa».¹⁵ Se l'ambito entro cui si situa il dibattito nel suo insieme non poteva che essere quello dei «giochi di società» tradizionali della storia dell'arte, vale a dire la datazione e l'attribuzione delle opere, interessante è il modo in cui Accascina conduce il discorso, riconducibile al magistero di Adolfo Venturi e, più in generale, agli orientamenti metodologici tra filologia, storicismo e *connoisseurship* sui quali si innesta il passaggio dalle ricerche erudite alla messa a punto della disciplina storico-artistica in Italia nella prima metà del secolo scorso.¹⁶ Nella prospettiva della studiosa, infatti, la ricerca documentaria non si sposa, né esclusivamente né in prima istanza, con l'indagine storico-stilistica, bensì per lo più con l'iconografia. Questa, lungi dall'essere impiegata per la realizzazione di una classificazione meramente descrittiva di tipologie, prestando il fianco alla critica di immobilismo astorico,¹⁷ è adottata facendo leva sulla possibilità che certe modalità raffigurative siano proprie di determinati periodi e di determinati ambiti, e sia plausibile, pertanto, indagarne le modificazioni subite nello spazio e nel tempo.¹⁸ Esplicite, in proposito, le seguenti affermazioni:



Ma le date contano, soltanto, per potere indiziare l'apporto creativo dell'artista nella formazione rappresentativa di una immagine e la ricerca della fonte iconografica [...] ha valore se riesce a dare elementi di conoscenza sull'ambiente in cui visse e sulla cultura da cui l'artista trasse alimento e se riesce a dare all'opera un posto nello spazio, come, per la ricerca della data, nel tempo.¹⁹

L'iconografia, insomma, è impiegata secondo una prospettiva storica, come era già stato, a ben vedere, negli studi apparsi tra fine Ottocento e primo Novecento, soprattutto in area francese: non è un caso che tra i riferimenti di Accascina compaiano gli autori principali di questa tradizione di studi, a cominciare da Émile Mâle.²⁰ Accanto a ciò, il riferimento alla volontà rappresentativa farebbe pensare che sia lo stesso statuto dell'immagine a essere coinvolto, e che anch'esso possa essere uno strumento fecondo in chiave di attribuzione e localizzazione.

Alcuni elementi contribuiscono a rendere il quadro più complesso. Inizialmente, seguendo un'impostazione attenta al riconoscimento degli artisti come personalità creatrici – che, se non coincide con il primato assegnato all'attribuzione, ne costituisce, per così dire, lo sfondo metafisico – Accascina vede nell'iconografia dell'intero ciclo di Codrongianos il frutto di una scelta che, da testimonianza di un certo ambiente culturale, diviene scelta personale di gusto dell'artista. Per la studiosa, tale iconografia desta subito un immediato interesse essendo anche la confessione più esplicita da parte

dell'anonimo pittore di quel che egli ha preferito scegliere – sia pure un arcaismo o una “vulgata” – in quel circuito millenario nobilissimo del linguaggio iconografico cristiano che rappresenta nel medioevo il costante obbiettivo, il “contenuto” cui dare colore e forma. Ed è anche in questa scelta che si può ricercare la zona marginale in cui s'inizia il gusto personale che si forma in un determinato ambiente culturale.²¹

Prescindendo dal discorso più generale sulla libertà degli artisti nel Medioevo, è da notare come la studiosa rinvenga tale libertà nella possibilità di selezione delle modalità raffigurative.²² La scelta dell'iconografia è fatta dipendere, in primo luogo, dalla cerchia culturale: la compresenza delle influenze copte, catalane e bizantine, tutte o quasi rifiutate dalla critica successiva, acquista senso in un discorso in cui è sottolineata la cultura eclettica dell'autore del ciclo, «troppo catalana per essere bizantina e troppo bizantina per essere catalana»;²³ per essa si arriva a ipotizzare «che si tratti proprio della cultura quale poteva esservi nel ducato di Torres».²⁴ Accascina, insomma – e ciò è stato notato soltanto da Maltese e da Sandra Sedda²⁵ – propende per l'attribuzione a un pittore locale, la cui educazione eterogenea si spiega in virtù delle circolazioni mediterranee che vedevano la Sardegna, e nella fattispecie il regno o giudicato (non “ducato”) di Torres, in contatto tanto con l'Occidente, quanto con l'Oriente. Nel far ciò, la studiosa si distanzia dalle interpretazioni precedenti, ma anche successive, visto che



l'ascrizione a un pittore sardo è una tesi che ha trovato altri sostenitori soltanto in Garrison, implicitamente in Rotili e, prima di loro, in Liperi, sia pure dubitativamente.²⁶

Un'argomentazione che si concentra sulla cerchia culturale dell'artista, o addirittura sul suo gusto personale, non può sottrarsi al rischio di introdurre elementi di frizione rispetto all'intento di servirsi dell'iconografia in funzione storica. Parlare di scelta dell'iconografia, infatti, potrebbe far pensare a una concezione in cui il repertorio figurativo sia ritenuto stabile, dato una volta per tutte e, per tal motivo, sostanzialmente avulso dai contesti storici particolari. Certo, l'iconografia cristiana aveva, e ha tuttora, un carattere normativo e, in questo senso, può essere concepita come un sistema:²⁷ ciò implica che la scelta, se di scelta si può parlare, sia vincolata ed eterodiretta, e non autonoma. Ma ciò implica anche, senza che le due cose si contraddicano, che la stabilità del repertorio sia maggiormente evidente sul piano della sincronia che su quello della diacronia: è in un dato contesto culturale e in un dato momento storico che la situazione può far pensare addirittura a una fissità del repertorio iconografico, senza che poi tale fissità sia davvero effettiva.²⁸ Infatti, come messo in luce già da Rudolf Berliner, la possibilità di innovazioni non è da escludere,²⁹ il che rende più convincente, anche sul piano sincronico, pensare all'iconografia come a un sistema aperto, ovvero come a una topica, «per sua essenza [...] per metà codificata e per metà proiettiva», per dirla con Roland Barthes.³⁰ Accascina, a ben vedere, non



Codrongianos (SS), Ss. Trinità di Saccargia, Affreschi absidali, *Ultima cena*



parla di astoricità, ma di «circuito millenario nobilissimo del linguaggio iconografico cristiano», e conduce così il discorso sul piano della lunga durata. In tal modo, però, le costanti sembrano comunque privilegiate, laddove la possibilità di servirsi dell'iconografia per «dare all'opera un posto nello spazio, come [...] nel tempo» tende, come del resto la stessa studiosa mostra di fare nel prosieguo del saggio, a dare rilievo alle mutazioni, alle innovazioni e agli abbandoni. Nelle considerazioni successive l'iconografia è appunto intesa in un senso genuinamente storico. Lo si vede già nell'interpretazione

dell'*Ultima cena*, il primo episodio a essere preso in esame, e primo esempio notevole della minuzia nei raffronti iconografici notata da Maltese. La resa della scena è posta anzitutto a confronto per opposizione con raffigurazioni dello stesso soggetto che presentano o «gli Apostoli intorno alla curva del sigma tra Cristo da una parte e Pietro o Giuda dalla parte opposta», oppure gli «Apostoli a destra e a sinistra di Cristo seduto al centro di una tavola rettangolare», per le quali vengono forniti svariati esempi, di aree ed epoche diverse.³¹ Successivamente, appoggiandosi soprattutto all'autorità di Gabriel Millet, raffigurazioni accostabili a quella di Saccargia sono individuate dalla fine del x – inizi dell'XI secolo, come nel caso dell'altare di Aquisgrana, dei sacramentari di Gottinga e di Balbech, di Petropol e dell'affresco di San Bastianello in Pallara, tutti esempi in cui Giuda, raffigurato davanti alla tavola, riceve dalla mano di Cristo il pezzo di pane, secondo il rito eucaristico latino.³² Sempre per la presenza dello stesso momento iconografico, a questi esempi Accascina aggiunge gli affreschi delle chiese rupestri di Toqale Kilissé e Qeledjlar, in Cappadocia, e la «Croce di Pisa», ovvero la croce dipinta proveniente dalla chiesa di San Sepolcro, citata tramite Pietro Toesca e da questi messa in rapporto con le miniature della Bibbia di Calci:³³ l'affinità degli affreschi rupestri e della croce pisana con Saccargia potrebbe essere, agli occhi della studiosa, una riprova della tesi «di una "unità" di cultura figurativa extra bizantina».³⁴ L'insieme dei confronti fa dunque propendere Accascina per

una datazione degli affreschi alla prima metà del XII sec., e cioè, così conclude, «all'epoca stessa della costruzione della Chiesa».³⁵

Le difficoltà di servirsi dell'iconografia in funzione storica emergono nitidamente in relazione alla *Discesa agli inferi*. Il motivo (non più visibile) del rotulo nelle mani di Cristo, al posto della croce, farebbe infatti pensare a una datazione alta, non posteriore al x sec.: qui Accascina si avvale degli studi di Wilpert e Morey, accettando dubitativamente le conclusioni a cui questi erano giunti a proposito di una miniatura del codice Petropolitanus XXI della biblioteca di San Pietroburgo, allora Leningrado.³⁶ Ciò testimonia, per la studiosa, «la relatività delle deduzioni di ordine temporale che si possono desumere dai motivi iconografici sulla base del "mai apparso prima" che nell'attimo stesso in cui viene pronunciato può essere smentita dal ritrovamento di consimile, ma anteriore rappresentazione».³⁷ Di qui la necessità metodologica di dare la precedenza ai dati rinvenibili per via documentaria, e perciò il mantenimento della datazione, sia pure con cautela, alla prima metà del secolo XII. In relazione all'iconografia della *Discesa agli inferi*, la studiosa è costretta addirittura a parlare di una «remora» interpretativa, giustificata dal «sospetto» che in Sardegna «affreschi, nelle grotte o nelle chiese decorate nel periodo di frequenti rapporti con l'Africa,



abbiano potuto mantenere iconografie più arcaiche».³⁸ Tale arcaismo sarebbe inoltre motivato dalla possibilità di un'influenza, non provabile, delle sacre rappresentazioni, da cui deriverebbe il motivo del «cetaceo con la cresta diabolica» in luogo del Satana in catene o della grotta da cui escono fiamme: delle sacre rappresentazioni, infatti, è notato come esse continuino, ancor oggi, «con una sbalorditiva “fissità” di moduli iconografici nelle isole più appartate e conservatrici».³⁹

L'impossibilità di poter giungere a una datazione soltanto su base iconografica fa il paio con la difficoltà di giungere a una localizzazione plausibile sulla medesima base: di qui, come già visto, l'ipotesi di un pittore sardo di cultura eclettica. Altrettanto problematica appare ad Accascina la tesi, che pure, come osservato, le è stata attribuita da Viridis, di una pittura benedettina dotata di caratteri propri,⁴⁰ come se la studiosa continuasse a difendere l'assunto, inizialmente proposto da Émile Bertaux e poi ripreso e ampliato con disinvoltura da altri studiosi, di un ruolo-guida, esteso in tutta Europa, svolto dall'ordine benedettino nel diffondere modi artistici omogenei.⁴¹ Tale assunto, se già aveva incontrato riserve, doveva comunque conoscere una prima risoluta smentita l'anno successivo alla pubblicazione dell'articolo su Saccargia, con l'intervento di Géza de Francovich alle settimane del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.⁴² Accascina è certo sensibile agli scambi culturali tra i monasteri benedettini sardi e quelli campani, francesi e catalani,

ed è ugualmente attenta, come nel caso del Cristo in Mandorla del catino absidale, a segnalare, laddove si presenta il caso, la provenienza benedettina degli esempi portati a confronto.⁴³ Tuttavia, affrontando direttamente la questione, afferma:

Se benedettini volessimo chiamarli [*scil.*: gli affreschi di Saccargia], dovremmo riconoscerli come una riprova della vitalità dell'ordine e della sua camaleontica capacità di camuffarsi secondo il gusto e la cultura locale accrescendo il disagio che si ha nel pronunciare questa parola “benedettino” che, a parte di una meccanica imitazione di generali qualità non dà, dal punto di vista stilistico, alcun particolare orientamento.⁴⁴

La studiosa si richiama qui, fra gli altri, alle riserve espresse alla fine degli anni Trenta da Enzo Carli, il quale, pur pronunciandosi in favore dell'esistenza di «un particolare atteggiamento culturale» che ha contribuito a «creare un tono comune», affermava anche però che «un vero e proprio stile benedettino non esiste».⁴⁵ Nell'intervento prima menzionato, de Francovich andava decisamente oltre, negando l'esistenza pure di un atteggiamento culturale e di un tono comune e criticando in proposito lo stesso Carli: de Francovich era infatti dell'avviso che il «comune denominatore» benedettino non fosse altro che un «arbitrio», uno «spiccio e discutibile gusto di generalizzare» non dissimile da quello che induceva a parlare di «arte dell'impero romano della tarda antichità» o di una «“arte cristiana”, che tutto spiega e tutto giustifica».⁴⁶



Se non giunge alla liquidazione, come de Francovich, Accascina è però senz'altro meno cauta, nelle sue riserve, di Carli: lo mostra il fatto che parli di «disagio» nel pronunciare la parola “benedettino”. In ogni caso, è interessante notare come la questione non sia qui condotta sul piano storico-culturale generale e neanche, come finora è per lo più stato nel saggio, sul piano iconografico, bensì sul piano stilistico – il che, probabilmente, non avrebbe posto la studiosa al riparo da eventuali critiche condotte sulla scia di de Francovich. Critiche a parte, comunque sia, ciò mostra come lo stile non sia assente dalle argomentazioni di Accascina: esso viene però introdotto solo in seconda istanza, nel quadro di considerazioni già conclusive, che intendono fare i conti sia con interpretazioni avanzabili su un piano più generale, come in questo caso, sia con ipotesi proposte effettivamente. Accanto al «disagio» del discorso di una pittura benedettina, a essere coinvolta in queste considerazioni stilistiche è l'ipotesi, avanzata da Toesca, ripresa da Carli e rivalutata, sia pure problematicamente, dalla critica successiva a partire da Maltese, di un'ascrizione degli affreschi a un ambito di scuola romana.⁴⁷ L'insieme degli argomenti centrali di Toesca – la presenza del linearismo e della bicromia dei manti – secondo la studiosa «non è sufficiente per la loro inclusione in questa scuola di cui i confini sempre allargandosi in Italia e fuori d'Italia causano appunto per la loro larghezza notevole imbarazzo».⁴⁸ Disagio dunque in un caso, imbarazzo nell'altro caso.

Resta da dire, ancora, sulla «volontà rappresentativa più che narrativa», che Coroneo e Serra leggono come argomentazione portata da Accascina in favore della datazione degli affreschi. Occorre osservare, in primo luogo, che tale volontà è individuata nell'*Ultima cena*: benché essa sembri comunque agire tacitamente anche nelle altre scene, è qui che si assiste a una misurazione di «distanze, gesti, accostamenti, posizioni perché tutti siano carichi di significati illustrativi».⁴⁹ La volontà rappresentativa, in ogni caso, più che come conferma diretta della datazione proposta, è vista come indice della personalità dell'artista e, implicitamente, come carattere dell'ambiente culturale in cui questi si è formato.

Pur nella brevità delle sue considerazioni, la studiosa pare qui accostarsi alle osservazioni svolte da Erwin Panofsky a proposito dell'*imago pietatis*. Panofsky si rifaceva alla dottrina medievale dell'immagine, la quale aveva distinto due grandi categorie della figurazione: l'*imago*, ovvero l'immagine rappresentativa, coincidente in buona sostanza con il ritratto della persona sacra, e l'*historia*, cioè la narrazione per immagini di un evento.⁵⁰ Se “*imago*” fu il termine privilegiato dai teologi latini per caratterizzare globalmente l'immagine, furono gli stessi teologi a introdurre, all'interno di quest'insieme, la distinzione tra *imago* in senso stretto e *historia*.⁵¹ All'interno di questo orizzonte concettuale, Panofsky prendeva in considerazione sia la possibilità di una «messa in sospensione» della dinamicità dell'azione in un dipinto narrativo, per portare



la calma e l'atemporalità, se non la ieraticità, proprie dell'*imago*, sia la «messa in movimento» di un dipinto rappresentativo, di per sé caratterizzato da «un esserci senza tempo e spiritualmente impene-trabile». ⁵² Il grande studioso tedesco rivolgeva però le sue attenzioni esclusivamente all'immagine devozionale, nella quale la «messa in sospensione» e la «messa in movimento» rispondevano all'esigenza di «dare alla coscienza individuale del riguardante la possibilità di un'*immersione contemplativa* nel contenuto osservato», facendo così in modo che il soggetto si unisse spiritualmente con l'oggetto. ⁵³ Accascina, invece, pare prendere in esame la possibilità che una «messa in sospensione» dell'azione si desse anche all'interno di scene narrative, come è appunto nel caso delle *historiae* dipinte a Saccargia: ecco che allora queste, come visto poc'anzi, pur non rinunciando al carattere narrativo, subiscono, se non una vera e propria sospensione, quantomeno un rallentamento dell'azione e del dinamismo. Spunti di lettura simili, non più recepiti dalla critica successiva, meriterebbero approfondimenti. ⁵⁴ Lo stesso cenno alla misurazione di «distanze, gesti, accostamenti, posizioni» potrebbe aprire la strada a un'interpretazione attenta alla composizione dell'immagine: un'interpretazione, cioè, in chiave iconica *à la* Max Imdahl, sulla falsariga di quanto lo stesso Imdahl ha tentato, per esempio, nella sua lettura della Cappella degli Scrovegni. ⁵⁵ Lo studio della dimensione temporale, d'altro canto, permetterebbe di comprendere in che modo e fino a che punto la scena rappresentata subisca una cristallizzazione per

“bloccarsi” a un dato momento dell'episodio illustrato: potrebbero rivelarsi utili in proposito, oltre agli stessi lavori di Imdahl, le indagini sulla *Zeitgestalt* dell'immagine portati avanti in altri contesti da Kurt Badt e Lorenz Dittmann. ⁵⁶

Nel saggio di Accascina tutto si esaurisce in poche righe. Anzi, nelle pagine conclusive il discorso prende altre strade, giacché l'atemporalità e la messa in sospensione della dinamicità dell'azione non sono più letti come testimonianza di una volontà rappresentativa, ma visti come attinenti alla resa stilistico-formale dell'immagine. ⁵⁷ In quest'ottica viene accolta *in toto* la tesi, avanzata da Giovanni Lilliu a partire dagli anni Quaranta, di un carattere anticlassico che la cultura figurativa sarda avrebbe manifestato fin dalle sue origini protostoriche e che ne costituirebbe il tratto più proprio e autentico. ⁵⁸ Di qui, negli affreschi di Saccargia, l'assenza di vitalità espressiva, l'inaridirsi del ritmo, il placarsi dell'azione, la presenza dell'«immutabile linguaggio a prospettico aplastico»:

Un gusto costante si rivela in Sardegna: ridurre la forma in superficie fino al limite concesso per mantenere l'evidenza sensibile, staticità fatale ed ineluttabile, simmetria imposta come da una legge suprema ed immutabile di ordine e di eguaglianza a tutti gli elementi della natura organica, astrazione della realtà. Già nel protosardo questi caratteri erano immanenti: essenzialità, simmetria, geometria, linearismo, schematismo, fisicità, astrazione simbolica. Furono essi a respingere il classico e a fare della Sardegna un'isola anticlassica, sono essi nel medioevo a respingere nelle pitture ogni corrente romanica e ogni eventuale neoellenismo bizantino e a raffrenare ogni vivacità benedettina. Sono essi che si affermano negli



affreschi di S. Trinità che consideriamo appunto come un documento di “un’isola pittorica” da enucleare nella pittura medioevale come si è fatto per la Campania, il Lazio, gli Abruzzi.⁵⁹

Di là dai rischi deterministici – in effetti più evidenti in Rotili, che sintetizza i termini di queste righe parlando degli affreschi di Saccargia come dell’espressione compiuta dell’«anima dolente ma forte della gente sarda»⁶⁰ – l’adozione della concezione della Sardegna anticlassica non è comunque del tutto pacifica neanche a voler rimanere sul terreno delle argomentazioni sviluppate da Accascina. Se portata alle estreme conseguenze, infatti, tale concezione corre il pericolo di contraddire la tesi di un coinvolgimento dell’isola nei traffici culturali mediterranei, minando così alla base l’argomento in favore della formazione eclettica del presunto pittore locale autore degli affreschi. Invero, il discorso sulle aperture a tutto campo della cultura figurativa sarda riguarda l’iconografia, mentre a testimoniare una situazione di chiusura e di anticlassicità è lo stile. In

tal modo Accascina ammette implicitamente che la comunicazione culturale può prendere direzioni molteplici e che lo scambio può, volta per volta e caso per caso, incontrare resistenze più o meno forti o, al contrario, maggiori o minori disponibilità alla

ricezione e all’integrazione dei contenuti, delle strutture e delle forme.

Anche al di là del contesto – Saccargia – e dei termini precisi in cui il discorso è condotto – apertura nell’iconografia, chiusura nello stile – resta comunque consegnata alla riflessione successiva l’idea problematica di una cultura figurativa sarda oscillante tra l’accoglimento attivo di svariate influenze, e la partecipazione, così, a una sorta di mediterranea «“unità” di cultura figurativa», e il loro rifiuto in nome dell’ineluttabile carattere anticlassico. Una problematicità alla quale soltanto l’opera di «rimeditazione», cui la tesi della Sardegna anticlassica è stata sottoposta in anni più recenti, ha potuto fornire nuove risposte.⁶¹



Codrongianos (SS), Ss. Trinità di Saccargia, Affreschi absidali, Discesa agli inferi

NOTE

1 Cfr. R. Serra, *La pittura medievale in Sardegna*, in *L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, coll. "La pittura in Italia", Electa, Milano 1994, pp. 321-326: 321-323; R. Serra, *Pittura medievale in Sardegna tra Saccargia e Galtellì*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Quasar, Roma 1997, pp. 413-422: 413; *Enciclopedia dell'arte medievale. Sardegna*, vol. X, ad vocem a cura di R. Serra, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1999, pp. 373-381: 378-379; F. Poli, *La chiesa del castello di Bosa. Gli affreschi di Nostra Signora de sos Regnos Altos*, Edes, Sassari 1999, pp. 78-79; R. Coroneo, Prefazione a G. Goddard King, *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento*, Ilisso, Nuoro 2000, pp. 7-25: 14-15; R. Serra, *Gli affreschi romanici della chiesa di San Nicola di Trullas a Semestene*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 1999, a cura di A. C. Quintavalle, Electa, Milano 2002, pp. 581-591: 581; R. Serra, *Sardegna romanica. Introduzione*, in R. Coroneo, R. Serra, *Sardegna preromanica e romanica*, coll. "Patrimonio artistico italiano", Jaca Book, Milano e Wide, Cagliari 2004, pp. 17-28: 27-28; A. Pala, *Arredo liturgico medievale. La documentazione scritta e materiale in Sardegna fra IV e XIV secolo*, AV, Cagliari 2011, p. 62. La tesi continua a essere sostenuta, limitata però alla scelta delle scene raffigurate e in genere agli aspetti iconografici, da S. Sedda, *Per una rilettura degli affreschi della SS. Trinità di Saccargia: analisi delle fonti e nuovi confronti iconografici*, in "Biblioteca francescana sarda", a. X, 2002, pp. 189-211: 204.

2 Sulla storia degli studi la rassegna più aggiornata è quella di N. Usai, *Gli affreschi romanici della Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianos). Stato degli studi*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari", a. LXIV (n. s. XXVII), 2009, pp. 5-28. Cfr. anche, più in sintesi, N. Usai, *Santissima Trinità a Saccargia a Codrongianos*, Iskra, Ghilarza 2013, pp. 31-34.

3 Riferimenti: M. Accascina, *Gli affreschi di S. Trinità di Saccargia*, in "Bollettino d'arte", a. XXXVIII, serie IV, n. 1, 1953, pp. 21-30; E. B. Garrison, *Comment on the Frescoes in S. Trinità di Saccargia* (1954), in *Studies in the History of Italian Medieval Painting*, L'Impronta, Florence 1953-62, rist. Pindar, London 1993, vol. I, pp. 193-196; e H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, Schroll, München 1962, p. 14.

4 Si deve ad Alberto Virdis, nella sua monografia sugli affreschi di Galtellì, l'aver rimesso in circolazione il lavoro di Garrison, come egli stesso nota «inspiegabilmente [...] ignorato dalla critica successiva, anche quando verranno ripresi alcuni riferimenti da lui operati» (A. Virdis, *Gli affreschi di Galtellì. Iconografia, stile e committenza di un ciclo pittorico romanico in Sardegna*, Condaghes, Cagliari 2011, p. 16).

5 Riferimenti: C. Maltese, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, De Luca, Roma 1962, p. 217; M. Rotili, *Origini della pittura italiana*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1963, p. 62; C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Arte in Sardegna*, Electa,

Milano 1969, rist. 1986, pp. 133-364: 173 e 169, figg. 170-171; e A. L. Sechi, *Ritrovare Saccargia. Documento grafico-storico della basilica romanica "La SS. Trinità"* 1953-57/1992, Dattena, Cagliari 1992, pp. 78-90.

6 R. Caprara, *La necropoli di S. Andrea Priu*, coll. "Sardegna archeologica. Guide e itinerari", Delfino, Sassari 1986, p. 10. Lo stesso Caprara (*ibid.*) cita, come esempio in tal senso, il riferimento della studiosa alle «famigerate Carte d'Arborea» (mutuato da Spano: cfr. M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 30, n. 44; e G. Spano, *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*, Alagna, Cagliari 1870, p. 11, rist. anast. in *Miscellanea di scritti sulla Sardegna*, Forni, Sala Bolognese 1974).

7 Cfr. E. B. Garrison, *Comment on the Frescoes...*, pp. 193 e 195-196.

8 Cfr. A. L. Sechi, *Ritrovare Saccargia...*, pp. 86-88, 85-86 e 89; C. Maltese, *Arte in Sardegna...*, p. 217; M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting*, 1100-1270, trad. it., Giunti, Florence 1993, pp. 17-18; e A. Tartuferi, *Pisa, Sardegna*, in *Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, Istituto Bancario San Paolo e Bolis, Torino 1995, pp. 74-81: 81.

9 R. Coroneo, *SS. Trinità di Saccargia*, scheda, in R. Serra, *La Sardegna*, coll. "Italia Romanica", Jaca Book, Milano 1989 pp. 271-299: 299; negli stessi termini, R. Serra, *Sardegna romanica. Secoli XI-XIII*, in R. Coroneo,



R. Serra, *Sardegna preromanica...*, pp. 75-314: 191. Cfr. anche C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà...*, p. 173; R. Serra, *Pittura medievale...*, p. 417; e, nel medesimo ordine di idee, A. Virdis, *Gli affreschi...*, p. 56 nota 8. In senso contrario, dopo Rotili, come detto del tutto dipendente da Accascina, sono state Marisa Porcu Gaias (anche sulla scorta di Accascina) e Fernanda Poli a riprendere a parlare più di recente della presenza di elementi catalani o franco-catalani. Cfr. M. Rotili, *Origini della pittura...*, p. 62; M. Porcu Gaias, *La Basilica di Saccargia: il monumento e la sua storia, parte 1*, in "Sacer. Bollettino della Associazione Storica Sassarese", n. 10, 2003, pp. 49-61: 55; F. Poli, *Saccargia. L'abbazia della SS. Trinità*, Delfino, Sassari 2008, pp. 58-59; e F. Poli, *Saccargia. Il complesso monastico camaldolese della SS. Trinità*, Dhuoda, Sassari 2013, s.p. (ebook).

10 A. Virdis, *Gli affreschi...*, p. 16. Per la dicitura «ducato di Torres», cfr. M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 26. La segue anche in questo M. Rotili, *Origini della pittura...*, p. 62.

11 Per un profilo biografico e intellettuale della studiosa, cfr. M. C. Di Natale, *Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina, Palermo ed Erice 2006, a cura di M. C. Di Natale, Sciascia, Caltanissetta 2007, pp. 27-50.

12 Cfr. F. Liperi, *La chiesa della SS. Trinità di Saccargia e il suo affresco absidale*, in "Regio Liceo Scientifico 'Giovanni Spano' Sassari – Annuario", a. I, 1933, pp. 71-78. Dipendente da Dionigi Scano in materia di stile e di datazione, Liperi cade vittima di più di un fraintendimento nell'analisi iconografica: in particolare, egli non riconosce le scene del registro inferiore, a parte la Crocifissione, rinvenendo «la natività della Vergine, la presentazione al tempio della Vergine [...], il sonno o dormizione della Vergine e la discesa dello Spirito Santo o Pentecoste» (p. 75), invece dell'Ultima cena, della Cattura di Cristo, della Deposizione nel sepolcro e della Discesa agli inferi. Per la dipendenza di Liperi da Scano, cfr. D. Scano, *Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Montorsi, Cagliari - Sassari 1907, pp. 167-169, rist. anast. Forni, Sala Bolognese 1979 e 3T, Cagliari 1980.

13 Cfr. il già citato *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento*, a cura di M. C. Di Natale. Cfr. anche M. C. Di Natale, *I primi studi di oreficeria di Maria Accascina: la lezione di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi*, Atti del Convegno, Roma 2006, a cura di M. D'Onofrio, Franco Cosimo Panini, Modena 2008, pp. 329-342.

14 C. Maltese, *Arte in Sardegna...*, p. 217.

15 R. Coroneo, *SS. Trinità di Saccargia*, p. 299 (che cita M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 22); negli stessi termini, R. Serra, *Sardegna romanica...*, p. 191. L'osservazione è ripresa da Rotili, che la parafrasa

leggermente («volontà di presentazione e non di narrazione»: M. Rotili, *Origini della pittura...*, p. 62).

16 Tra la vasta bibliografia in materia, cfr. C. L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973 (1948¹), pp. 31ss.; F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana, Parte 1, Materiali e problemi, vol. 1, Questioni e metodi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 163-282: sopr. 240-252; G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 1995, pp. 50-56; S. Valeri, *I volumi della Storia dell'Arte Italiana*, in *Adolfo Venturi...*, a cura di M. D'Onofrio, pp. 37-42; S. La Barbera, *Dalla connoisseurship alla nascita della Storia dell'arte in Sicilia: il ruolo di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi...*, a cura di M. D'Onofrio, pp. 309-328; G. Wolf, *La Storia dell'arte italiana fra passato e futuro*, in *Adolfo Venturi...*, a cura di M. D'Onofrio, pp. 383-386; e L. Iamurri, *Art History in Italy: Connoisseurship, Academic Scholarship and the Protection of Cultural Heritage*, in *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden - Boston 2012, pp. 395-406.

17 Per questa critica, cfr. in primo luogo L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 2000 (1948²), pp. 232-233.

18 In un saggio propedeutico, Willibald Sauerländer presenta la datazione come basata anzitutto sull'intreccio di critica delle fonti e critica stilistica, con la prima in una posizione di preminenza metodologica



(W. Sauerländer, *Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung*, in *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Reimer, Berlin 1986, 20036, pp. 125-152: 129 e passim). Anche l'iconografia viene presa in considerazione dal punto di vista di una critica delle fonti, in relazione alla localizzazione e, nella fattispecie, al culto fortemente circoscritto geograficamente di alcuni santi (per es., al fatto che «una rappresentazione di San Corbiniano proviene probabilmente dalla diocesi di Frisinga o perlomeno dall'arcivescovado di Salisburgo»): non viene fatto pertanto riferimento alle modalità di raffigurazione dei santi stessi, o più in generale delle figure, e alla possibilità di indagare la variazione di tali modalità raffigurative per un'indagine sia geografica che cronologica (cfr. *ibid.*, pp. 138 e 151 nota 16). Pensiamo, tra le altre, alle circostanze in cui possono trovarsi, persino in una stessa chiesa, raffigurazioni del medesimo santo che fanno capo a diverse tradizioni iconografiche, esempio che chiama in causa, quantomeno nella maggior parte dei casi, il legame delle iconografie con i loro contesti di esecuzione.

19 M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 24.

20 Oltre ai classici studi di Mâle, tra i numerosi riferimenti non mancano infatti Millet, Bertaux, Diehl e Fabre (accanto a Wilpert, Morey, Sandberg-Vavalà, van Marle, Adolfo Venturi, Toesca e diversi altri).

21 M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 22.

22 Il discorso sulla libertà dell'arte medievale aveva conosciuto un momento saliente con la pubblicazione,

nel 1945, del saggio di Rudolf Berliner *The Freedom of Medieval Art*. In questo saggio, ormai classico, l'autore metteva in discussione la tesi che il testo scritto fosse il solo mezzo con cui si veicolavano innovazioni dottrinali e lato sensu ideologiche: al contrario, erano possibili per lui innovazioni anche sul piano iconografico, che non passavano attraverso i testi scritti. Di qui una libertà non solo dell'artista – la *pictorum licentia* di cui parlano Isidoro di Siviglia e l'autore del testo del XII sec. *Pictor in Carmine* – ma anche dell'arte. Cfr. R. Berliner, *The Freedom of Medieval Art* (1945), in *"The Freedom of Medieval Art" und andere Studien zum christlichen Bild*, Lukas, Berlin 2003, pp. 60-75; M. Rhodes James, *Pictor in Carmine* (1932), in *"Archaeologia"*, a. XCIV (II serie), 1951, pp. 141-166; *Dictionary of the History of Ideas. Studies on Selected Pivotal Ideas. Iconography*, vol. II, ad vocem a cura di J. Białostocki, Charles Scribner's Sons, New York 1973, pp. 524-541: 540; M. V. Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. Bis 16. Jahrhundert*, Böhlau, Wien - Köln - Weimar 2002, pp. 38-39; e R. Suckale, *Rudolf Berliner und sein Beitrag zum Verständnis des christlichen Bildes*, saggio introduttivo a R. Berliner, *"The Freedom of Medieval Art"...*, pp. 9-21: sopr. 16-21.

23 M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 26. Cfr., dopo e oltre Rotili (M. Rotili, *Origini della pittura...*, p. 62), la lettura affine proposta più di recente da Poli, che parla della bottega operante a Saccargia come di un «melting pot di culture diverse, in realtà piuttosto comune nell'età di mezzo», nel quale sono riscontrabili apporti romani, pisani, franco-catalani, in una generica cornice

di influsso bizantino (F. Poli, *Saccargia. L'abbazia...*, pp. 58-59; F. Poli, *Saccargia. Il complesso...*, s.p.).

24 M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 26. Cfr. anche *ibid.*, p. 25.

25 Cfr. C. Maltese, *Arte in Sardegna...*, p. 217; e S. Sedda, *Per una rilettura...*, p. 203.

26 Cfr. E. B. Garrison, *Comment on the Frescoes...*, p. 196, per il quale «sembra pressoché certo» che il fresco fosse sardo; M. Rotili, *Origini della pittura...*, p. 62; e F. Liperi, *La chiesa della SS. Trinità...*, pp. 77-78.

27 Cfr. *Dictionary of the History of Ideas...*, *Iconography*, vol. II, ad vocem a cura di J. Białostocki, p. 524, che distingue tra una «intended iconography» come sistema generale dell'iconografia di un dato periodo o di un dato contesto, e una «interpretative iconography» come branca della storia dell'arte rivolta all'identificazione e alla descrizione dei soggetti rappresentati.

28 Cfr. in via introduttiva *Enciclopedia dell'arte medievale...*, *Iconografia e iconologia*, vol. VII, 1996, ad vocem a cura di C. Frugoni, pp. 282-286: 282-283. Si può menzionare il caso-limite dell'età paleologa portato da Hans Belting, età in cui, nonostante l'indubbia cristallizzazione formale a cui si andò incontro, «è difficile sapere in quale misura le forme correnti di quell'arte erano fisse o, a livello semantico, ancora aperte» (H. Belting, *Storia dell'arte, in La civiltà bizantina dal XII al XV secolo: aspetti e problemi*, a cura di A. Guillou, L'Erma di Bretschneider, Roma 1982, pp. 273-375: 303).



29 Cfr. R. Berliner, *The Freedom...*, *passim*, e la letteratura citata *supra*, nota 22. In quest'ottica, pertanto, la libertà dell'artista non contraddice una considerazione normativa dell'iconografia, come pensa Jean Wirth, perché tale libertà è prevista essa stessa dal sistema. Cfr. J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, Méridiens Klincksieck, Paris 1989, pp. 18-19.

30 R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it., Einaudi, Torino 1979, p. 6. In questo caso, riprendendo la distinzione proposta in ambito giuridico da Theodor Viehweg e da Josef Kopperschmidt, si tratterebbe non di una «topica formale» – che coincide con la tradizione aristotelica e ciceroniana dell'*ars inveniendi* – ma, in quanto archivio e repertorio, di una «topica materiale». Di una topica in un contesto simile, a proposito del tardoantico e del bizantino, parla Belting, riferendosi alle convenzioni dell'immagine, cioè alla possibilità di rendere secondo modalità di presentazione differenti, che variano in base al ruolo e all'essenza (angeli, santi che hanno avuto un'esistenza terrena, ecc.), i personaggi raffigurati. Cfr. T. Viehweg, *Notizien zu einer rhetorischen Argumentationstheorie der Rechtsdisziplin*, in *Rechtsphilosophie und rhetorische Rechtstheorie. Gesammelte kleine Schriften*, Nomos, Baden-Baden 1995, pp. 191-199; 196; J. Kopperschmidt, *Formale Topik. Anmerkungen zu ihrer heuristischen Funktionalisierung innerhalb einer Argumentationsanalytik*, in *Rhetorik zwischen den Wissenschaften. Geschichte, System, Praxis als Probleme des "Historischen Wörterbuch der Rhetorik"*, a cura di G. Ueding, Niemeyer, Tübingen 1991, pp.

53-62: 53-55; e H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, trad. it., Carocci, Roma 2001, pp. 162-170.

31 M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 22.

32 Cfr. *ibid.*; e G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, de Boccard, Paris 1960¹⁰ (1916¹), pp. 286-309.

33 Sulla croce, già n. 15 e ora n. 1578 del Museo Nazionale di San Matteo, cfr. tra gli altri E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Apollo, Verona 1929, pp. 593-597; E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Olshki, Florence 1949, p. 201 n. 520; M. Boskovits, *The Origins...*, pp. 35-39; M. Burrese, A. Caleca, *Le croci dipinte, Regione Toscana - Comune di Pisa*, Pisa 1993, pp. 13-19; e A. Caleca, *La pittura medievale in Toscana*, in *L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, pp. 163-179: 171-172 e 173, fig. 219. Contro quanto continua a essere sostenuto dalla critica, il primo accostamento di questa croce agli affreschi di Saccargia non si deve né a Maltese (così per es. *Enciclopedia dell'arte medievale. Sardegna*, vol. x, ad vocem a cura di R. Serra, p. 378), né a Garrison (così A. Viridis, *Gli affreschi...*, pp. 16 e 105; N. Usai, *Gli affreschi...*, p. 17; e N. Usai, *Santissima Trinità...*, p. 32); bensì, come stiamo vedendo, proprio ad Accascina, sebbene rimanga limitato a un cenno brevissimo relativo all'iconografia e la studiosa resti ben lontana dall'impostazione di un confronto

sistematico o dal vedervi, come poi Maltese, perfino la stessa mano. Già a Toesca si deve invece il confronto tra questa croce e le miniature della Bibbia di Calci, confronto esteso in seguito a Saccargia da Garrison. Cfr. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, vol. I, *Il Medioevo*, Utet, Torino 1927, p. 934; e E. B. Garrison, *Comment on the Frescoes...*, pp. 194-195.

34 Cfr. M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 22; e, per la frase cit., p. 30, n. 44. I testi a cui la studiosa si riferisce sono, per la croce pisana, P. Toesca, *Storia dell'arte italiana...*, vol. I, pp. 934 e 933, fig. 629; e, per gli affreschi della Cappadocia, G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, 5 voll., Geuthner, Paris 1925-1942, vol. I, partie 1 (texte), 1925, p. 220 (Qeledjar); vol. I (planches), 1925, tavv. 49 (Qeledjar – non 44 come indicato dalla studiosa) e 65 (Toqale Kilissé); vol. I I (planches), 1928, tav. 101 (Qaranleq Kilissé).

35 M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 22. Come accennato, alla stessa conclusione arriva Boskovits, che ricorda come Accascina basi la sua opinione soprattutto su considerazioni di carattere iconografico. Quest'ultimo fonda invece le proprie conclusioni su base storico-congetturale, ritenendo verosimile, data la «suntuosità dell'edificio», che esso fosse già affrescato alla data della sua consacrazione (1116). Cfr. M. Boskovits, *The Origins...*, p. 17 nota 12; in senso contrario, la risposta di W. Angelelli, recensione di M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting*, in "Storia dell'arte", n. 87, 1996, pp. 286-290: 287 e 289, nota 10.



36 M. Accascina, *Gli affreschi...*, pp. 23 e 29, nota 23; con riferimento a J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien des kirchlichen Bauten vom iv bis xiii Jahrhundert*, Herder, Freiburg 1917, vol. II, pp. 887-896; e a C. R. Morey, *Notes on East Christian Miniatures*, in "The Art Bulletin", a. XI, n. 1, 1929, pp. 5-103: 57-58 e fig. 63 (non 69 come indicato dalla studiosa).

37 M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 23. Questo passaggio non sembra essere stato notato da Sechi, nel momento in cui, riportando le argomentazioni di Accascina sul rotulo di Cristo, con un'osservazione che ha il sapore di un'obiezione, ritiene «alquanto azzardato» basarsi sulla sola iconografia per fissare la datazione di un'opera, «senza il soccorso di altre conferme» (A. L. Sechi, *Ritrovare Saccargia...*, p. 83).

38 M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 24. Cfr. *ibid.*, p. 25.

39 *Ibid.*, p. 23.

40 Cfr. *supra*, nota 10. Tale critica appare più calzante se rivolta a Hager, dal momento che definisce quello di Saccargia «affresco absidale benedettino» (H. Hager, *Die Anfänge...*, p. 14).

41 Cfr. É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, 3 voll., Fontemoing, Paris 1904, vol. I, pp. 155-308, rist. anast. de Boccard - École Française de Rome, Rome 1968.

42 Cfr. G. de Francovich, *Problemi della scultura e della pittura preromanica*, in *I problemi comuni dell'Europa*

post-carolingia, Atti delle Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1954, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1955, vol. II, pp. 355-519: sopr. 498-503. In proposito, cfr. F. Gandolfo, *Gli allievi medievali*, in *Adolfo Venturi...*, a cura di M. D'Onofrio, pp. 93-99: 97.

43 Cfr. M. Accascina, *Gli affreschi...*, pp. 21-22 e 24-25.

44 *Ibid.*, p. 27.

45 E. Carli, *Affreschi benedettini del XIII secolo in Abruzzo*, in "Le arti", a. I, f. 5, 1938-1939, pp. 442-463: 443. Cfr. M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 30 nota 45.

46 G. de Francovich, *Problemi della scultura...*, p. 499. Cfr. *ibid.*, pp. 499-500 per la critica a Carli (con riferimento proprio a E. Carli, *Affreschi benedettini...*).

47 Cfr. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana...*, vol. I, pp. 991-992; P. Toesca, *Miniature romane dei secoli xi e xii. Bibbie miniate*, in "Rivista del Regio Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", a. I, n. 1, 1929, pp. 69-96: 72; E. Carli, *Affreschi benedettini...*, p. 462 (nel quadro di un rapidissimo confronto con gli affreschi di Bominaco); e C. Maltese, *Arte in Sardegna...*, p. 217 (in senso contrario, invece, C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà...*, p. 173). Su questo aspetto della lettura di Maltese, cfr. R. Coroneo, *SS. Trinità di Saccargia*, p. 299; e R. Serra, *Sardegna romanica...*, p. 191.

48 M. Accascina, *Gli affreschi...*, p. 27.

49 *Ibid.*, p. 22.

50 Cfr. E. Panofsky, "Imago pietatis". *Un contributo alla storia tipologica dell'uomo dei dolori e della Maria Medicatrix*, in "Imago pietatis" e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933), trad. it., Il Segnalibro, Torino 1998, pp. 59-107: sopr. 63-66. Per il dibattito critico, cfr. S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Davaco, Doornspijk 1984² (1965¹), pp. 54 e 57-58; R. Suckale, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder* (1977), in *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, Deutscher Kunstverlag, München - Berlin 2003, pp. 15-58: 44; H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, trad. it., Nuova Alfa, Bologna 1986, pp. 47-48; e *Enciclopedia dell'arte medievale...*, *Figurazioni devozionali*, vol. VI, 1995, ad vocem a cura di P. Skubiszewski, pp. 177-195: 179-180.

51 Sulla distinzione di imago e historia nella teologia medievale, oltre a Panofsky, si vedano fra gli altri H. Belting, *L'arte e il suo pubblico...*, pp. 47-61; J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Cerf, Paris 1999, pp. 28-29; e J. Wirth, *Il culto delle immagini*, trad. it., in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, vol. III, Del vedere: pubblici, forme e funzioni, Einaudi, Torino 2004, pp. 3-47: 3.

52 E. Panofsky, "Imago pietatis", pp. 65 e 64.

53 *Ibid.*, pp. 63-64.



54 Il discorso, in effetti, riguarda una lettura degli affreschi a 360 gradi. Non si può non concordare in proposito con Virdis quando osserva: «Bisogna [...] sottolineare come, nonostante gli affreschi di Saccargia siano sempre stati conosciuti e siano stati studiati sin dalla fine del XIX secolo, non siano mai stati oggetto di un esauriente studio monografico che ne mettesse in luce gli aspetti iconografici, formali e tecnici, inserendoli all'interno delle correnti della pittura italiana ed europea, in modo da fugare ogni perplessità derivante da studi poco approfonditi o incompleti» (A. Virdis, *Gli affreschi...*, p. 17).

55 Cfr. M. Imdahl, *Der hermeneutische Ansatz: Bildanschauung als Sinnvermittlung*, in *Funkkolleg Kunst*, a cura di W. Busch, Studienbegleitbrief n. 12, Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen e Beltz, Weinheim - Basel 1985, pp. 138-148; M. Imdahl, *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 3, *Reflexion - Theorie - Methode*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, pp. 424-463; M. Imdahl, *Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Fink, München 1980; M. Imdahl, «Autobiographie», in *Gesammelte Schriften*, vol. 3, pp. 617-643; M. Imdahl, *Iconica. L'intuizione delle immagini*, trad. it. in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», a. v, n. 2, 2012, pp. 11-32, doi: 10.13128/Aisthesis-11474, <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11474/10973>, ottobre 2014. In merito, cfr. P. Conte, *Un po' più a sinistra, un po' più a destra. Spazio e immagine nell'iconica di Max Imdahl*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», a. v, n. 2,

2012, pp. 33-42, doi: 10.13128/Aisthesis-11458, <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11458/10962>, ottobre 2014.

56 Cfr. K. Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer: Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, DuMont, Köln 1997² (1961¹); e L. Dittmann, *Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes*, in «Neue Hefte für Philosophie», n. 18-19, 1980, pp. 133-150.

57 Cfr. M. Accascina, *Gli affreschi...*, pp. 27-28.

58 La tesi venne elaborata da Lilliu in dialogo con alcune posizioni emerse nella *Stilgeschichte* tedesca (Coellen) e nella scuola viennese di storia dell'arte (da Wickhoff a Schlosser a Kaschnitz-Weinberg) (cfr. G. Lilliu, *Sardegna: isola anticlassica*, 1946, rist. in *La costante resistenziale sarda*, Ilisso, Nuoro 2002, pp. 129-132; per una rilettura retrospettiva, G. Lilliu, *Sardegna anticlassica*, in «Società sarda. Periodico di nuovo impegno», n. 3, 1996, pp. 68-74). Fu in seguito ripresa, oltre che da Accascina, fra gli altri da Maltese (C. Maltese, *Arte in Sardegna...*, pp. 9-10; ma cfr. già C. Maltese, *Persistenza di motivi arcaici tra il XVI e il XVIII secolo in Sardegna*, in «Studi Sardi», a. XVII, 1959-1961, pp. 462-472: 462-463), per trovare il suo luogo paradigmatico in Episodi di una civiltà anticlassica. (scritto, come detto, insieme con Renata Serra). In merito cfr. A. Mattone, Prefazione a G. Lilliu, *La costante resistenziale...*, pp. 7-100: 36-38; T. Cossu, «Sinceramente primitivi»: sguardi incrociati sull'origine dei

Sardi, in *Xenoi. Immagine e parola tra razzismi antichi e moderni*, a cura di A. Cannas, T. Cossu, M. Giuman, Liguori, Napoli 2012, pp. 381-394; e M. B. Urban, *Sardinia on Screen. The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema*, Rodopi, Amsterdam - New York 2013, pp. 161-162.

59 M. Accascina, *Gli affreschi...*, pp. 27-28.

60 M. Rotili, *Origini della pittura...*, p. 62.

61 Cfr. R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, coll. «Storia dell'arte in Sardegna», Banco di Sardegna e Ilisso, Nuoro 1990, pp. 31-32, da cui è tratta l'espressione cit. (riferita alla necessità di «una rimeditazione sull'entità di un eventuale *Kunstwollen* locale, che si vorrebbe dominato da una sostanziale vocazione aniconica, di retaggio protostorico e «anticlassico»). Su tale rimeditazione, cfr. anche I. Principe, *La vicenda storica e artistica, in Sardegna*, coll. «L'Italia» [«Guida rossa» del Touring Club Italiano], n. 16, Touring, Milano 2005, pp. 55-78: 55-57.



teCLa